प्रयाग संगीत समिति के प्रथम से चतुर्थ वर्ष (नृत्य) एवं यू० पी० बोर्ड के हाई स्कूल के लिए स्वीकृत।

कथक नृत्य

(क्रियात्मक तथा शास्त्र)

लेखक

प्रकाश नारायण

एम० ए०, संगीत प्रभाकर

प्रकाशक

कला प्रकाशन

२४०, मुट्ठीगंज, इलाहाबाद-३

चतुर्थ आवृत्ति १९७१   मूल्य ३ रु०

प्राक्कथन

मुझे यह जानकर अतीव प्रसन्नता हुई कि श्री प्रकाश नारायण ने 'कथक नृत्य' पर एक पुस्तक लिखी है। पुस्तक मुद्रित हो जाने पर मैंने उसे पढ़ा भी। इस पुस्तक के लेखक ने कथक नृत्य के शास्त्रीय एवं क्रियात्मक दोनों ही पक्षों का विस्तार से सुबोध भाषा में विवेचन किया है।

हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के गायन एवं वादन अंग पर तो अनेक पुस्तकें लिखी गई और लिखी जा रही हैं। पर अत्यन्त खेद की बात थी कि उत्तर भारत का अत्यधिक लोकप्रिय 'कथक नृत्य' पर अभी तक कोई सुव्यवस्थित ऐसी पुस्तक नहीं लिखी गई जो नृत्य की परीक्षाओं एवं सामान्य विद्यार्थियों के लिये समान रूप से उपयोगी हो। इस दिशा में प्रस्तुत पुस्तक एक महत्वपूर्ण प्रयास है और लेखक इसके लिये धन्यवाद के पात्र हैं।

इस पुस्तक में जहाँ एक ओर नृत्य और कथक नृत्य का इतिहास, जीवनियाँ, पारिभाषिक शब्द, नृत्य की शैलियाँ आदि का शास्त्रीय विवेचन है, वहीं घरानेदार बन्दिशों को देकर उसके क्रियात्मक पक्ष का भी उल्लेख किया गया है। सन्दर्भानुकूल चित्र भी देकर लेखक ने पुस्तक की उपयोगिता बढ़ाई है।

प्रयाग संगीत समिति की परीक्षाओं एवं अन्य समकक्ष परीक्षाओं के लिये भी यह अति उपयोगी पुस्तक होगी, ऐसे सत्यकार्य के लिये मैं लेखक को बधाई देता हूँ।

जगदीश नारायण पाठक
संगीत प्रवीण
रजिस्ट्रार, प्रयाग संगीत समिति
इलाहाबाद

महाराज बिन्दादीन तथा महाराज कालिका प्रसाद

प्रथम संस्करण की भूमिका

पिछले लगभग पचास वर्षों में उत्तर भारत में शास्त्रीय संगीत का खूब प्रचार हुआ है। वह संगीत, जो एक समय खानदानी कलाकारों एवं पेशेवर व्यक्तियों के पास, जनसाधारण से उपेक्षित सा पड़ा था, वह अब सर्वसुलभ हो गया। एक ओर संभ्रान्त व्यक्तियों में शास्त्रीय संगीत के प्रति आदर और सम्मान का भाव आया तो दूसरी ओर उसको सीखने-सिखाने में समाज ने सक्रिय भाग लेना शुरू किया।

मुख्य रूप से गायन पर इस अवधि में अनेक पुस्तकें लिखी गई। वादन और वाद्यशास्त्र पर भी पुस्तकें प्रकाशित हुई पर गायन की तुलना में बहुत कम। नृत्य पर तो और भी थोड़ी पुस्तकें लिखी गईं। उत्तर भारत के शास्त्रीय नृत्य-कथक पर तो दो चार पुस्तकों से अधिक कुछ प्रकाशित नहीं हुआ।

स्व० अच्छन महाराज एवं शम्भू महाराज के सत्प्रयासों से समाज में कथक नृत्य को उचित सम्मान तो मिला, यहाँ तक कि प्रायः सभी सगीत शिक्षण संस्थाओं में कथक नृत्य शिक्षण का समारम्भ हुआ, संगीत प्रेमियों में कथक नृत्य देखने की प्रवृत्ति बढ़ी, पर दुर्भाग्य से इसके शास्त्र के प्रकाशन की ओर बहुत कम ध्यान दिया गया। शास्त्रीय ज्ञान जो है वह गुणी-जनों के पास है और गुरु-शिष्य परम्परा से ही अबतक प्राप्य था। अनेक शिक्षण संस्थाओं में जो अनेक बालक-बालिकाएँ कथक नृत्य सीखते हैं, उनको क्रियात्मक ज्ञान तो काफी हो जाता है पर शास्त्रीय ज्ञान की स्थिति बहुत असन्तोषजनक होती है। ऐसे ही नृत्य के छात्र-छात्राओं को दृष्टिपथ में रख कर मैंने इस पुस्तक की आवश्यकता समझी। मेरे इस उद्देश्य को यह पुस्तक किंचित भी प्राप्त कर सकी तो मैं अपना प्रयास सफल समझूँगा।

इस पुस्तक को लिखने में जिन अनेक पुस्तकों, पत्र-पत्रि-

काओं, गुणीजनों एवं कलाकारों से मुझे सहायता मिली है, मैं उन सबका हृदय से आभारी हूँ। मैं श्री जगदीश नारायण पाठक, संगीत प्रवीण, रजिस्ट्रार, प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद का विशेष कृतज्ञ हूँ जिन्होंने इस पुस्तक के लिये प्राक्कथन लिखा है।

—प्रकाश नारायण

मुं० राम प्रसाद का बाग
मुट्ठीगंज, इलाहाबाद

●

चतुर्थ संस्करण की भूमिका

'कथक नृत्य' के इस चतुर्थ संस्करण को प्रकाशित करते हुये हमें अपार हर्ष हो रहा है। संगीत जगत ने इस पुस्तक का जिस उत्साह से स्वागत किया है उसे देखते हुये अब इसकी श्रेष्ठता तथा उपयोगिता में कोई संदेह नहीं रहा। प्रस्तुत संस्करण उन समस्त संगीत साधकों को सप्रेम समर्पित है जिन्होंने पुस्तक को अपनाया तथा उससे लाभान्वित होकर लेखक के परिश्रम को सफल किया।

इस संस्करण में पुस्तक में यत्र-तत्र अनेक सुधार किये गये हैं तथा चित्रों को और भी आकर्षक ढंग से प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। मुद्रण सम्बन्धी भूलें न हों इस पर विशेष ध्यान रखा गया है। कागज तथा कम्पोजिंग आदि के मूल्य में अत्यधिक वृद्धि हो जाने के कारण हम पुस्तक के मूल्य में थोड़ी वृद्धि करने के लिये बाध्य हैं। हमें विश्वास है कि पाठक गण इसे अनुचित नहीं कहेंगे तथा पुस्तक को उसी उत्साह से अपनायेंगे।

मंजुल श्रीवास्तव
सह-प्रकाशक

विषय—सूची

ताललिपि पद्धति

	भातखंडे पद्धति	विष्णु दिगम्बर पद्धति
ताल चिन्ह :—		
सम	×	१
खाली	०	+
ताली	ताली की संख्या यथा २, ३ आदि	मात्रा की संख्या यथा ५, १३ आदि
विभाग	|	|
मात्रा काल :—		
एक मात्र	ता (कोई चिन्ह नहीं)	ता —
१ $\frac{१}{२}$ मात्रा	ता -ता ‿	ता ० ता — ०
२ मात्रा	ता –	ता ऽ
४ मात्रा	ता — — —	ता ×
आधी मात्रा	थेई तत ‿ ‿	थे ई त त ० ० ० ०
चौथाई मात्रा	थेईतत ‿	थे ई त त ‿‿ ‿‿
$\frac{१}{३}$ मात्रा	थेईत ‿	थे ई त $\frac{१}{३}$ $\frac{१}{३}$ $\frac{१}{३}$
$\frac{१}{६}$ मात्रा	दिगदिगदिग ‿	दि ग दि ग दि ग $\frac{१}{६}$ $\frac{१}{६}$ $\frac{१}{६}$ $\frac{१}{६}$ $\frac{१}{६}$ $\frac{१}{६}$
अर्ध विराम	ता,तत ‿	
	ता = $\frac{१}{२}$, त = $\frac{१}{४}$, त = $\frac{१}{४}$	अर्ध विराम नहीं होता

यह पुस्तक भातखंडे ताललिपि में मुद्रित है किन्तु मुद्रण की सुविधा के लिये एक मात्रे के बोलों के नीचे अर्ध चन्द्राकार का चिन्ह न लगाकार उन्हें एक साथ लिखा गया है ।

प्रथम अध्याय

विषय प्रवेश

गीतं वाद्यं च नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।
नृत्यं वाद्यानुगं प्रोक्त वाद्य गीतानुर्वत्तियः ।।

यह 'संगीत रत्नाकर' का श्लोक है, अर्थ है—गायन, वादन तथा नृत्य इन तीन कलाओं के मेल को संगीत कहते हैं। इनमें गायन का स्थान सबसे ऊँचा माना गया है, क्योंकि नृत्य, वादन के अधीन है तथा वादन, गायन के अधीन है,। आज इन कलाओं का अलग-अलग खूब विकास हुआ है, पर प्राचीन काल में ये तीनों कलायें मिली-जुली थीं। तब नाटक का अधिक प्रचार था। संगीत का समावेश नाटक में ही होता था। नाटक में दर्शक को साथ ही साथ काव्य, गीत, वाद्य, नृत्य तथा अभिनय का आनन्द मिलता था। यही कारण है कि प्राचीन काल में संगीत का नृत्य पर अलग से ग्रन्थ नहीं लिखे गए, नाट्यय शास्त्र के ही ग्रन्थों में संगीत सम्बन्धी जानकारी बिखरी पड़ी मिलती है।

भारत की परम्परागत विचारधारा के अनुसार समस्त कलाओं तथा विज्ञान का आदि स्रोत वेद है। यह भी एक सर्वविदित सत्य है कि कलाओं का विकास भारत में (तथा अन्य देशों में भी) धर्म के साथ-साथ हुआ है। धर्म कथा है कि ब्रह्मा ने चारों वेदों से सार अंश को लेकर एक पाचवाँ वेद, नाट्य वेद की रचना की।

नाट्य और संगीत का आदि और प्रामाणिक ग्रन्थ भरत मुनि रचित 'नाट्य शास्त्र' है। वह लगभग पाँचवी शती ईस्वी में लिखा गया और संस्कृत की सूत्र शैली में लिखा हुआ वृहत् ग्रन्थ है। सूत्र शैली का मतलब है कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भाव भर देना। आधुनिक भाषाओं में अभी तक इसका कोई सुव्यवस्थित अनुवाद नही प्रकाशित हो पाया है। संस्कृत में भी कोई सुव्यवस्थित संस्करण इस ग्रन्थ का अभी तक नहीं छप सका है। भारतीय संस्कृत और कला पर प्रकाश डालने और जाति को अपनी प्राचीन सभ्यता, सस्कृति, कला तथा परम्परा से परिचित कराने के लिये इससे अधिक मूल्यवान कोई अन्य ग्रन्थ नहीं है। इस ग्रन्थ-भरत'नाट्यशास्त्र' में नृत्य संबंधी अपरिमित ज्ञान का संचय है। भरत के बाद के अधिकतर ग्रन्थकारों ने जब भी नाट्य और संगीत की चर्चा की है तो भरत के 'नाट्य शास्त्र' के वाक्यों को ही प्रमाण माना है और उन्हें उद्धरित किया है। अन्य आचार्यों ने भरत के सूत्रों का स्पष्टीकरण भी काफी विस्तार से किया है। जिनके आधार पर हम आज नाट्य और संगीत का शास्त्रीय विवेचन कर सकते हैं।

कहा जाता हैं कि ब्रह्मा द्वारा रचित पंचम वेद-नाट्य वेद की सर्वप्रथम शिक्षा ब्रह्मा जी ने भरत मुनि को दिया था। इसमें भगवान शङ्कर ने तांडव और माता पार्वती ने लास्य नृत्य जोड़ा। प्राचीनकाल में रंगशालाओं में देवता और ऋषियों से सम्बन्धित कथानकों पर नाटक खेले जाते थे। वाल्मीकि द्वारा रचित रामायण और व्यास कृत महाभारत आदि अनेक प्राचीन ग्रन्थों में इनका उल्लेख मिलता है।

आज कल 'नाच' से जो कुछ समझा जाता है, वैसा कुछ प्राचीन समय में नहीं था। देवताओं के उपासना के रूप में, उसके सम्बन्ध की प्रसिद्ध तथा लोक कल्याणकारी कथाओं का

नाट्य द्वारा सर्वांगीण प्रदर्शन रसिक जनों के सम्मुख होता था। ज्यादातर महाभारत और रामायण की कथानकों को ही नृत्य, मुद्रा और अभिनय द्वारा प्रदर्शन किया जाता था। हिन्दू नाटक में आधुनिक यथार्थवाद के ढंग की किसी वस्तु की आशा नहीं करनी चाहिये। क्योंकि उस ओर उनका लक्ष्य ही नहीं था। भावुक रसिक दर्शकों के हृदय में रसोद्रेक द्वारा लोकोत्तर आनन्द की प्राप्ति कराना, और चारो फल-धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष को प्राप्त करना ही उनका उद्देश्य था।

प्राचीन भारतीय संस्कृति में वीर और भक्तिभाव का प्राबल्य था। वीर पूजा से ही भक्ति-भाव की उत्पत्ति होती है। किन्तु आज हमारा जातीय मनोविज्ञान बदल गया है। आज इसमें श्रृंगार भावना का प्राबल्य है। संकुचित विचारक के लिये यह जातीय पतन का द्योतक हो सकता है। किन्तु हम इसे संस्कृति, धर्म, कला और समाज का स्वाभाविक विकास ही कहेंगे। विकास न तो अच्छा होता है, न बुरा। बदली हुई शारीरिक, मानसिक, प्राकृतिक और सामाजिक परिस्थितियों के लिये वह अनिवार्य होता है।

देवताओं द्वारा प्रचारित दैविक नृत्य का लौकिक रूप आज हमारे सम्मुख है। नृत्य भी दो प्रकार का है—एक शास्त्रीय नृत्य और दूसरा लोक नृत्य। शास्त्रीय नृत्य से तात्पर्य हमारा यह है कि पूर्व समय में लिखे गये ग्रन्थों पर आधारित नृत्य। शास्त्रीय नृत्य में कुछ विशेष नियमों का पालन अवश्य होता है। दक्षिणमें भरत नाट्यम्,उत्तर में कथक अथवा नटवरी नृत्य, पूर्व में मणिपुरी नृत्य शास्त्रीय नृत्य में आते हैं। दक्षिण के ही कथकलि को भी अकसर शास्त्रीय नृत्य के अन्तर्गत गिनती कर ली जाती है। वस्तुतः यह नाट्य के अधिक निकट है।

उत्तर भारत में जो शास्त्रीय नृत्य कथक के नाम से प्रचलित

है, उनका जन्म हुये मुश्किल से ४०० वर्ष हुये होंगे। कथक नृत्य की कथावस्तु तो भगवान कृष्ण के जीवन लीला से संबन्धित है, पर उनका प्रस्तुतीकरण लौकिक नायक के रूप में ही होता है। ईशोपासना कह देने मात्र से ही उस नृत्य में ऐसी कोई वस्तु दिखाई नहीं पड़ती, वस्तुतः उसका मुख्य उद्देश्य लोक मनोरंजन और आत्माभिव्यंजन है। कथक नृत्य में कृष्णेतर कथानकों का भी समावेश हुआ है। इस समय कथक नृत्य के दो मुख्य घराने हैं—जयपुर और लखनऊ। मूल रूप में दोनों की प्रदर्शन शैलियाँ एक ही हैं पर उनमें सूक्ष्म भेद भी है। इसका विशद विवेचन पुस्तक के एकादश अध्याय में किया गया है।

शास्त्रीय नृत्य के अतिरिक्त सदैव से ही एक अन्य प्रकार का भी नृत्य रहा है जिसे लोक नृत्य कहा जाता है। लोक नृत्य की हजारों की संख्या में शैलियाँ हैं। हर प्रदेश और हर जाति के अलग-अलग लोक नृत्य हैं। लोक नृत्यों में कोई संस्कार तथा शिक्षण पद्धति नहीं है, किन्तु इनमें परम्पराओं के प्रति आग्रह जरूर है। कुछ विद्वानों का मत है कि लोक नृत्यों से ही शास्त्रीय नृत्यों का विकास हुआ है। इस कथन में काफी सचाई है।

लोक नृत्यों के अतिरिक्त आधुनिक नृत्य के नाम से भी आजकल एक नई नृत्य शैली मानी जाती है, जिनका प्रदर्शन अक्सर चलचित्रों में होता है। वस्तुतः यह लोक नृत्य, शास्त्रीय नृत्य और विदेशी नृत्यों का एक बेढंगा मिश्रण है।

प्रश्न

(१) भरत नाट्यशास्त्र पर एक संक्षिप्त टिप्पणी लिखिये।

(२) नृत्य और कथक नृत्य के जन्म और विकास पर एक लेख लिखिये।

द्वितीय अध्याय

अभिनय तथा नृत्य

अंगों के कलात्मक और सुरुचिपूर्ण संचालन द्वारा मनोवांछित भावों के अभिव्यक्तिकरण को अभिनय या नाट्य कहा जाता है। अभिनय भी एक प्रकार की भाषा है। वास्तव में भाषा दो प्रकार की होती है—श्रवणों की भाषा और नयनों की भाषा। नृत्य में दोनों प्रकार की भाषाओं का उपयोग होता है। साहित्य में केवल श्रवण की भाषा से काम लिया जाता है। अभिनय की भाषा यद्यपि मानव सभ्यता के समान ही प्राचीन है किन्तु केवल भारत में ही इसका वैज्ञानिक और कलात्मक रूप से पूर्ण विकास हुआ है। आज से दो हजार वर्ष पूर्व भी भारत में अभिनय की विशिष्ट शास्त्रीय प्रणाली का परिष्कृत रूप विद्यमान था।

दशरूपककार धनन्जय ने कहा है—

> अवस्थानुकृति नाट्यम् रूपं दृश्यम् योच्यते।
> रूपकं तत्समारोपाद दशधैव रसाश्रयम्॥

अवस्था विशेष की अनुकृति को नाट्य' कहते हैं। इसका आश्रय लेकर प्रदर्शित होने वाले नाट्य के दस भेद होते हैं। नाट्य में संगीत तथा भाव प्रदर्शन का समन्वय रहता है और इसके अन्तर्गत चारों प्रकार के अभिनय का विधान है।

अभिनय का दूसरा अंग 'नृत्त' है। इसमें केवल सौन्दर्य के लिए अंगों का संचालन और भाव प्रदर्शन होता है। किसी

इच्छित अर्थ को व्यक्त करने के लिये नहीं। यह केवल शोभा संवर्धनार्थ किया जाता है। भरत ने 'नाट्य शास्त्र' में लिखा है—

अत्रोच्यते न खलवर्थं नृत्तं किंचिदपेक्षते।
किन्तु शोभा जनयत्वीत्यतो नृत्तमिदं स्मृतम्॥

नृत्त में भावों का प्रदर्शन लय पर आधारित या ताल बद्ध होता है। दशरूपक में लिखा है—'नृत्त ताललयाश्रयम्'।

अभिनय का तीसरा अंग 'नृत्य' है। इसमें एक ओर तो नेत्र, मुख, हस्त, कटि आदि विविध अवयवों एवम् आंगिक मुद्राओं द्वारा विभिन्न भावों की अभिव्यंजना होने से यह भावाश्रित है, दूसरी ओर ये सम्पूर्ण अंग संचालन लय पर आधारित होने के कारण यह लय आश्रित है। वास्तव में नृत्य, अभिनय के पूर्व कथित दोनों अंगों से अधिक कठिन है। इसमें नाट्य के समान ही कथा रहती है या कथा विशेष के भाव रहते हैं। इसी कारण धनञ्जय ने इसे 'अन्यद् भावाश्रियम् नृत्यम्' कहा। लय प्रधान होने के कारण इसे संगीत का भी अंग माना जाता है यथा 'गीतम् वाद्यम् तथा नृत्यम् त्रयम संगीतमुच्यते'।

अतः नृत्य का सीधा संबन्ध आंगिक अभिनय से है। नृत्य में शरीर के विभिन्न अंग, उपांग और प्रत्यांगों का विधिवत संचालन कर विभिन्न भाव भंगिमाएँ निर्मित की जाती हैं। शरीर की इन भंगिमा विशेष को ही मुद्रा कहते हैं। तन्त्र शास्त्रों में मुद्रा के विषय में यों लिखा है—मुद्रा वह भाव भंगिमा विशेष है, जिससे देवताओं को आनन्द मिलता है और उपासक पापों तथा काम क्रोधादि शत्रुओं से मुक्त हो जाता है।

जिस प्रकार साहित्य में वर्णमाला होती है उसी प्रकार भारतीय नृत्य प्रणाली में मुद्राएँ होती हैं। भारतीय नृत्य भावाश्रित है और इन मुद्राओं द्वारा ही ये भाव स्पष्ट रूप से

प्रकट किये जाते हैं। मुद्रायें ही भारतीय नृत्य की भाषा हैं। इस मृत-प्राय भाषा को पुनः सँवारने, सजोने और बदले हुये जमाने के अनुकूल बनाने की आज अत्यधिक आवश्यकता है।

भारत की अन्य नृत्य शैलियों की तरह कथक नृत्य में भी मुद्राओं का खूब उपयोग होता है। इस पुस्तक में सन्दर्भानुकूल अनेक स्थानों पर इन मुद्राओं का विवेचन किया गया है।

अभिनय तथा नृत्य में बहुत सूक्ष्म भेद है यही कारण है कि नृत्य को भरत जैसे आचार्यों ने अलग से कोई विषय नहीं माना और इसका समावेश भी अपने नाट्य शास्त्र में कर लिया।

आधुनिक समय में कथक नृत्य अथवा अन्य शास्त्रीय नृत्यों में हम नृत्त, नृत्य और नाट्य तीनों का समन्वित रूप ही देखते हैं। उदाहरणार्थ कथक नृत्य में परण, तोड़ा, ततकार आदि का प्रदर्शन नृत्त का अंग है, गतभाव, कथानकों अथवा कवित्त का प्रदर्शन मुख्यतः नाट्य का अंग है तथा मुद्राओं द्वारा इच्छित अर्थ की अभिव्यक्ति मुख्यतः नृत्य का अंग है। अतः आधुनिक किसी भी नृत्य प्रदर्शन में नाट्य और नृत्त का भी योग अनिवार्य रूप से रहता है।

प्रश्न

(१) संगीत में नृत्य का क्या अर्थ है। नृत्य करते समय किन नियमों का पालन करना पड़ता है?

(२) प्राचीन तथा वर्तमान युग के नृत्य की विशेषताओं पर पूर्ण रूप से प्रकाश डालिये।

(३) नाट्य, नृत्त और नृत्य से आप क्या समझते हैं? कथक नृत्य में इनका प्रयोग कहाँ-कहाँ होता है?

●

तृतीय अध्याय

नृत्य की शैलियाँ

कथक नृत्य के विद्यार्थी को भारत में प्रचलित अन्य शास्त्रीय और लोक नृत्यों के बारे में जानना अत्यन्त आवश्यक है। इस अध्याय में कुछ मुख्य-मुख्य शैलियों का वर्णन किया जा रहा है।

तान्डव

त्रिपुरासुर नामक राक्षस का वध करने के लिये भगवान् शंकर ने वीर और रौद्र रस प्रधान जो नृत्य किया था उसे ही 'तान्डव' कहते हैं। इसे शिवतान्डव भी कहते हैं। यह वीर रस प्रधान नृत्य है और पुरुष नर्त्तकों के लिए उपयुक्त है। अंग चापल्य, वीर, क्रोध तथा रौद्र रस की भावनायें दिखाने के लिये यह बहुत उपयुक्त नृत्य शैली है। तांडव विश्व की पंचक्रियाओं-सृष्टि, स्थित, संहार, तिरोभाव और आविर्भाव के अतिरिक्त आसुरी भावना पर दैवी भावना की विजय और उससे प्राप्त आनन्द की द्योतक है। नृत्य के समय रौद्र रस का स्रोत बहने लगता है, क्रोधाग्नि भभकने लगती है, धरती काँपती प्रतीत होती है और ऐसा लगता है मानों सम्पूर्ण विश्व में संहार क्रिया हो रही हो। उद्दाम भावनायें उपजती हैं। उस विराट शक्ति, जिससे कि इस सम्पूर्ण संसार का जन्म, जीवन और नाश होता है, का अनुभव दर्शक को होता है।

ताण्डव के कई प्रकार हैं। संहार ताण्डव, त्रिपुर ताण्डव, कालिका ताण्डव, आदि। नृत्य के साथ मृदंग (पखावज) या तबले से सङ्गत की जाती है और पार्श्वभूमि में भैरव जैसे रागों में रचित गायन-वादन भी होता है। इस नृत्य के बोल अधिकतर आड़ी लय में होते है और उनमें भी वजनदार बोलों का चयन किया जाता है। यथा तड़कतड़कधित्तांग, धीत्तक, दिंग, दिलंग, तोग, धिकिट तकान, तीदाम आदि।

नीचे एक 'त्रिपुर ताण्डव' की परण चारताल की दी जा रही है—

खिरर्र किट	घेत घलांग	घलघल घलथलांग	थुंगाथुंगा
×	०	२	०

थुमकथूंगा	तोधमिक धमिकतक	धमिकधमिक तमककतक
	३	४

थौआऽ घेतध्धे	नगित्रथुंग थुंगाथुंगा	घलघलांग घलघलांग
×	०	२

घलघलघल धिलांधिलांधिलां	कड़घेत-थेईकड़	घेतथेई कड़घेत
०	३	४

लास्य

कहा जाता है कि जब त्रिपुरासुर का वध भगवान शंकर कर चुके तो उस आनन्द से अभिभूत हो माता पार्वती ने शृंगार रस प्रधान जो नृत्य किया उसे 'लास्य' की संज्ञा मिली। स्त्री शृंगार और कोमलता की प्रतीक है। पार्वती ने बाणासुर की कन्या ऊषा को लास्य नृत्य की शिक्षा दी। ऊषा ने द्वारिका में उसका प्रचार किया और द्वारिका से ही यह नृत्य अन्य स्थानों

में प्रचलित हुआ । लास्य को ही पूर्ण-सर्वाङ्ग रूप से प्रस्तुत करने के लिये भगवान कृष्ण ने 'रास मंडल' को प्रारम्भ किया । दक्षिण में रास को ही 'हल्लीसक' कहते हैं ।

शृंगार रस की अभिव्यक्ति के लिये मुख्य रूप से शरीर के ऊपर के भाग का अधिक उपयोग होता है । मस्तक तथा नेत्रों के इंगितों से शृंगार रस की अभिव्यंजना होती है । लास्य नृत्य के अनेक प्रकार हैं— विषम, विकट और लघु । आजकल जो कथक, भरतनाट्यम्, मणिपुरी आदि नृत्य प्रचलित है इन सब का जन्म 'लास्य' से ही हुआ माना जाता है । लास्य नृत्य मनुष्य की कोमल भावनाओं को उभारता है । स्त्री और पुरुष दोनों ही इस नृत्य को कर सकते हैं ।

कथन नृत्य के लास्य अंग का एक बोल इस प्रकार है :—

छुमछुम छननन नाऽचत गिरधर ×	गोपी संग लेले ऽऽ । २
हाऽथक नकपिच कारी शोऽभत ०	भाऽगत इतउत राधा प्यारी । ३
धरनहि पाऽवत कृष्ण मुरारी ×	ताऽथेई थेईतत आऽथेईथेईतत् । २
त्रामतत् थेइतत थेई त्रामतत् ०	थेईतत थेई त्रामतत थेईतत । ३

भरत नाट्यम्

भरत नाट्यम् दक्षिण भारत का लोकप्रिय शास्त्रीय नृत्य है । इसका सम्बन्ध देवदासियों से रहा है और वस्तुतः उन्हीं की बदौलत यह नृत्य आज हमें मूल रूप में प्राप्त हो सका है । अब

तो दक्षिण और उत्तर भारत के भी, सम्भ्रान्त कुलों में इसका खूब

प्रचार हो गया है। इस नृत्य में मुद्राओं का बाहुल्य है, वैसे बिखरी हुई कथावस्तु भी मिलती है। पर कथन के समान कथानक नहीं होता। नर्त्तक अकेले ही अथवा तीन-चार के समूह में नृत्य प्रस्तुत करता है। ताल मृदंग पर दी जाती है और साथ में मौखिक या वाद्यों पर कर्नाटकी संगीत की धुन बजाई जाती है।

इस नृत्य का प्रारम्भ प्रार्थना की मुद्रा से होता है। नर्त्तकी पुष्पांजलि अर्पित करने की मुद्रा में खड़ी होती है। इस मुद्रा को 'अलारिपु' कहते है। इसमें स्वयं को ईश्वर को अर्पित करने का गूढ़ भाव है। नृत्य का दूसरा चरण 'यतीस्वरम' कहलाता है। इसमें गायक आलाप करता है और नर्तकी नृत्य। नृत्य का लय कुछ तेज हो जाती है, गीत का अर्थपूर्ण भाग अभी प्रारम्भ नहीं हुआ रहता। 'शब्दम' जो नृत्य का तीसरा चरण है में वास्तविक गीत प्रारम्भ होता है और नर्त्तकी इंगितों द्वारा गीत के भावों को अभिव्यक्त करती है। चौथा चरण 'वर्णम्'

सबसे महत्वपूर्ण है। इसमें साधारणतः नायिका के अपने प्रियतम की प्रतीक्षा के भाव को दिखाया जाता है। किन्तु इसे प्रतीक रूप में ही समझना चाहिए।

नृत्य का पाँचवा चरण 'पदम्' होता है। इसमें हाव की प्रधानता रहती है। छठां चरण 'तिल्लाना' है इसमें संगीत माधुर्य अपने चरम सीमा पर पहुँच जाता है सातवाँ और अन्तिम चरण है 'श्लोकम्' है जिसमें संस्कृत के श्लोकों द्वारा भगवान कृष्ण के प्रति प्रेम दर्शाया जाता है।

कथकलि

कथकलि कर्नाटक और मालावार प्रान्त (आधुनिक केरल राज्य) का एक प्राचीन शास्त्रीय नृत्य शैली है। वस्तुतः नृत्य, संगीत, कथा तथा अभिनय की संयुक्त कला को ही कथकलि की संज्ञा मिली है। एक साधारण कथकलि मन्डली में भी २०-२२ व्यक्ति रहते हैं। कुछ नर्तक, कुछ गायक-वादक और कुछ

वेशविन्यास सजाने वाले। कथकलि में रामायण और महाभारत की कथाएँ ही दिखाई जाती है। अभिनेता स्वयं कुछ नहीं

बोलता वरन् पार्श्वभूमि में काव्य का संगीतमय उच्चारण उसके भावों को स्पष्ट करते हैं। संगत के लिये 'मर्दल' (कर्नाटकी मृदंग), रुद्र वीणा और वन्शी होती है। अभिनेता पैरों में घुघुंरू बाँधता है। स्त्री पात्रों का अभिनय भी अधिकतर पुरुष पात्र करते हैं। कथकलि में नवों रसों का उपयोग होता है। यह एक विशेष बात है क्योंकि भारत की अन्य नृत्य शैलियों में शृंगार रस की अधिकता है और अन्य रस जहाँ-तहाँ उसके अगी रस बनकर ही आ पाते हैं, स्वतन्त्र रूप से उनकी अवतारणा नहीं की जाती। कथकलि नृत्यकार दीर्घ अभ्यास से शरीर, मुख, नेत्रादि के स्वाभाविक रंगों में परिवर्तन करने में सफल हो जाता है। इच्छानुसार स्वेद, अश्रु, रोमांच, वर्ण तथा स्वर विपर्यय पर भी उसे अधिकार हाता है। इस नृत्य शैली में भारतीय नृत्य की बहुत सी विशेषताएँ मौजूद हैं, जैसे—हस्त, मुद्रा, अंगहार, कुण्डल आदि, परन्तु इसमें ललित कला का सौन्दर्य कम ही रह गया है।

कथकलि नृत्य की पोशाक जितनी अद्भुत होती है उतनी ही दिलचस्प भी होती है। नर्तक लम्बा चोंगा पहनता है जो चौड़े घेर और फैली हुई बांहों का होता है। गर्दन के चारों ओर एक वस्त्र या चादर लपेट लेते हैं। नर्तक अपने चेहरों को विविध रंगों के पेन्ट से सजाते हैं। कवच, कुण्डल, मकुट, हस्तत्राण और फूल मालाएँ भी धारण किया जाता है।

मणिपुरी नृत्य

मणिपुरी नृत्य, पूर्वी बंगाल और असम का लोकनृत्य भी है और शास्त्रीय नृत्य भी। इसे वास्तव में 'लाइहरोबा' तथा रास नृत्य कहते हैं। अब तो इसका प्रचार बंगाल, बिहार, उत्तर प्रदेश में खूब हुआ है। मणिपुर (असम) प्रदेश में लोकप्रिय होने के कारण ही इसे मणिपुरी नृत्य कहते हैं।

यह नृत्य कोमल भावनाओं का द्योतक है। इसका जन्म कब, कहाँ और कैसे हुआ, यह अज्ञात है। अनेक दन्त कथाएँ

हैं—कहीं इसे शिव से उत्पन्न माना जाता है, कहीं अर्जुन की प्रेयसी चित्रांगदा से।

मणिपुरी नृत्य एक प्रकार की रास लीला ही है। नर्तक और नर्तकियाँ कृष्ण, राधा और गोपियों का रूप बनाकर मंच पर आते हैं और अंगों के मंद संचालन द्वारा रस सृष्टि करते हैं। मणिपुर में रास लीलाओं के चार प्रकार प्रचलित हैं—बसन्त रास, कुंज रास, महारास और नित्य रास। किसी में राधा के आत्म-समर्पण का भाव है किसी में कृष्ण-राधा के शृंगार का और किसी में कृष्ण वियोग का। मणिपुरी के अन्य नृत्य भी रास की वृत्ताकार शैली परही आधारित हैं। सभी नृत्यों में पाद विक्षेप

भ्रू-सन्चालन, हस्त मुद्राएँ तथा अंगहार सभी कुछ लास्यमय रहता है। इस नृत्य के १२ भाग होते हैं।

मणिपुर अपने प्राकृतिक सौन्दर्य, सुधड़ और सुन्दर स्त्रियों के लिए प्रसिद्ध है। अतः मणिपुरी नृत्य में भी ये विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। पुरुष नर्तक कामदार धोती और उत्तरीय तथा सिर पर साफा और उसमें मयूर पंख लगाकर कृष्ण का रूप बनाते हैं। स्त्री नर्तकी का वेश अत्यधिक कलापूर्ण होता है। नीचे लहँगा पहनती हैं जिनको बांस की गोल खपच्चियों से खूब गोलाकार रूप से फुला दिया जाता है। ऊपर चोली पहनती है और सर के ऊपर से उत्तरीय ऐसा डालती हैं कि मुख के भाव के प्रदर्शन में कोई कठिनाई न आए। जो कुछ भी कपड़ा पहना जाए उसमें खूब गोटा, मोती, जरी, शीशा आदि से काम किया रहता है। रूपसज्जा में फूलों की मालाओं का बहुत उपयोग होता है। सब मिलाकर मणिपुरी नर्तकी का रूप ऐसा निखर आता है कि वह स्वयं में ही एक कला का नमूना लगने लगती है।

मणिपुरी नृत्य दक्षिण भारत के भरत नाट्यम् के समान ही मन्दिरों और देव स्थानों से सबद्ध रहा है। मणिपुर प्रदेश के हर ग्राम में एक कृष्ण मन्दिर अवश्य होता है। विशेष धार्मिक और सामाजिक अवसरों पर मन्दिर के प्रांगण में नृत्य का आयोजन किया जाता है। मुख्य नृत्य दो हैं 'लाई हरोबा' और 'रास'। दोनों ही सामूहिक नृत्य हैं जो अनेक वाद्य और गायन की ताल पर नाचे जाते हैं। नृत्य के साथ ढोल, कई बांसुरियाँ, खोल, घन्टे, मजीरे तथा पीना नामक वाद्य बजाये जाते हैं।

कथक नृत्य

उत्तर भारत के उत्तर प्रदेश, बिहार, बंगाल, मध्य प्रदेश,

राजस्थान, पंजाब आदि का शास्त्रीय नृत्य है कथक। कथक शब्द की उत्पत्ति कथा से हुई है। अर्थात इस नृत्य में कथा होती है। वैसे कथानक अन्य नृत्य शैलियों में भी होता ही है। कथक नृत्य का जन्म सम्राट अकबर के समकालीन स्वामी हरिदास से माना जाता है। इसका पूर्ण विकास तो लखनऊ के नवाबों के दरबारों में ही हुआ। वहीं कालिका प्रसाद, बिन्दादीन जैसे प्रख्यात आचार्य हुये।

चूँकि यह नृत्य राज दरबारों से संबद्ध रहा है इस कारण श्रृंगार और अलंकरण प्रियता इसमें विशेष लक्षित होती है। इस नृत्य को तबला मृदंग के तोड़ा, परण, गतों आदि पर नाचा जाता है। पैर की तैय्यारी तथा पैरों की गति से तबला मृदंग के बोलों को निकालना पड़ता है। इसमें परम्परागत कृष्ण आख्यान का ही चित्रण किया जाता है किन्तु एक हास्यास्पद बात यह है कि नर्तक नर्तकी जो वस्त्र-आभूषण पहनते हैं वह कृष्ण चरित्र से कतई साम्य नहीं रखता। चूड़ीदार पायजामा और कुरता शेरवानी आदि मुसलमानी राज दरबारों की पोशाक है।

लोक नृत्य

पहले वर्णित शास्त्रीय नृत्यों के अतिरिक्त भारत में प्रायः हर प्रदेश में वहाँ के लोक नृत्य भी प्रचलित है। यह जरूर है कि कहीं का लोकनृत्य अपने सौन्दर्य और माधुर्य के कारण नागरिक समाज में अधिक लोकप्रिय हुआ है, और कहीं इसका अभाव होने के कारण, लोगों की रुचि उसमें नहीं है। लोक

एक लोकनृत्य

नृत्यों की एक विशेषता यह है कि उनमें स्वाभाविकता अत्यधिक होती है। कृतिमता उसमें कम होती है। मनुष्य के हृदय में उपजते भावों को सरलता से व्यक्त करना ही उनकी विशिष्टता है। लोक कलाओं में और विशेषकर लोकनृत्यों में, जो जनजीवन के सामाजिक और सामूहिक सौन्दर्य के प्रतीक हैं, विविधता के बीच भी एकता है, जो हमें अपने दार्शनिक जीवन से सम्बद्ध रखने में, उसको जनजीवन में उतारने में बड़ी सहायक होती है। सदियों की गुलामी के कारण हमारे लोकनृत्य समाज में

अपनी पुरानी प्रतिष्ठा खो चुके थे, किन्तु भारत की स्वतन्त्रता के बाद उन्हें नई प्रतिष्ठा मिली है। यही कारण है कि अब किसी भी नागरिक सांस्कृतिक कार्यक्रम में शास्त्रीय संगीत के साथ में हमें लोकनृत्य, लोक गीत आदि भी देखने-सुनने को मिलने लगे हैं। यह समझना भ्रान्ति है कि लोकनृत्य अथवा लोककला असंस्कृत लोगों के मनोरंजन की कला है।

भारत के हर प्रदेश की अपनी-अपनी लोक कला और नृत्य हैं। अब हम भारत के मुख्य-मुख्य लोक नृत्यों का वर्णन करेंगे।

गरबा

गरबा नृत्य गुजरात प्रान्त का अत्यन्त लोक-प्रिय लोक-नृत्य है। इस नृत्य में पुरुष भाग नहीं लेते। यह स्त्रियों का एक सामूहिक नृत्य है। नृत्य से पहले बीच में एक स्त्री खड़ी हो जाती है अथवा तीन चार घड़े ही एक के ऊपर एक रख दिये जाते हैं। यह नृत्य बड़ा आकर्षक होता है और अधिकतर कह-रवा ताल में नाचा जाता है। बीच में रक्खे घड़े के चारों ओर अनेक स्त्रियाँ मण्डलाकार खड़ी होकर नृत्य करती हैं। कहरवा

गुजरात का डांडिया रास

नृत्य रास के समान ही है पर इसमें कृष्ण राधा या गोपियाँ नहीं होती। मुख्य पोशाक साड़ी और चोली है जिस पर तरह-

भांगड़ा

पंजाब का भांगड़ा नृत्य अपनी लय प्रधानता के लिये प्रसिद्ध है। चलचित्रों में भांगड़ा नृत्य का खूब प्रदर्शन हुआ है इस कारण यह खूब लोकप्रिय भी हुआ है। भांगड़ा नृत्य ढोल, ढोलक, नगाड़ा और चिमटे के ताल पर होता है। पुरुष और स्त्रियों का सम्मिलित भांगड़ा अधिक लोकप्रिय नहीं है। यह एक उल्लास और वीर भावना का प्रदर्शक लोक नृत्य है। पुरुष नर्त्तक रंगीन लुन्गी, ढीला कुरता, ऊपर से कामदार वेस्टकोट तथा सिर पर छोटी सी पगड़ी बाँधते हैं। दोनों हाथों में दो चटक रंगों के रूमाल बाँध लेते हैं और सामूहिक प्रदर्शन करते हैं। पैर और हाथों का ही संचालन विशेष रूप से होता है। मुख के भावों का कोई विशेष महत्त्व नहीं होता। लय विलम्बित से प्रारम्भ होती है और क्रमशः तेज होती जाती है। तेजलय में जोश और उत्साह से कभी नर्त्तक दूसरे नर्त्तक के कन्धों पर खड़ा हो जाता है, कभी दूसरे के सर पर रखे घड़े के ऊपर खड़ा होकर नृत्य करता है। नगाड़ा, ढोल, ढोलक आदि पर कहरवा की लय बँधी रहती है। कभी-कभी साथ में गायन भी होता है।

छपेली नृत्य

कुमाऊँ प्रदेश का सर्वाधिक प्रचलित लोकनृत्य छपेली ही है। हरी-भरी घाटियों में बसने वाले लोगों की सहज निश्छलता, सरलता, उल्लास तथा निश्चिन्तता की अभिव्यक्ति देने वाला

रस का साधारणीकरण जैसा इस नृत्य में होता है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है।

कोली नृत्य

महाराष्ट्र के पश्चिमी घाट पर सागर के किनारे मछुआ लोग जिन्हें कोली कहते हैं का यह नववर्ष के आगमन के दिन किया जाने वाला लोक नृत्य है। इस नृत्य में सजीवता, माधुर्य और हास्य तथा कला का समन्वय हुआ है। नववर्ष दिवस के अवसर पर ग्राम के समस्त युवक-युवती अपनी परम्परागत रंगीन पोशाक में एकत्र होते हैं। पुरुष एक पंक्ति में और स्त्रियाँ एक अलग पंक्ति में। पुरुष के हाथों में एक छोटा पतवार होता है जिससे वे नौका चलाने का भाव दर्शाते हैं स्त्रियाँ जाल डालने और मछली पकड़ने का। कुछ देर अलग-अलग नृत्य करने के बाद स्त्री पुरुष जोड़ियाँ बना कर ताल वाद्य की लय पर नृत्य करते हैं। उस समय मछली पकड़ने के बाद जो खुशी और किल्लोल होता है उसका भाव प्रदर्शित किया जाता है।

भांगड़ा

पंजाब का भांगड़ा नृत्य अपनी लय प्रधानता के लिये प्रसिद्ध है। चलचित्रों में भांगड़ा नृत्य का खूब प्रदर्शन हुआ है इस कारण यह खूब लोकप्रिय भी हुआ है।

भांगड़ा नृत्य ढोल, ढोलक, नगाड़ा और चिमटे के ताल पर होता है। पुरुष और स्त्रियों का सम्मिलित भांगड़ा अधिक लोकप्रिय नहीं है। यह एक उल्लास और वीर भावना का प्रदर्शक लोक नृत्य है। पुरुष नर्त्तक रंगीन लुन्गी, ढीला कुरता, ऊपर से कामदार वेस्टकोट तथा सिर पर छोटी सी पगड़ी बाँधते हैं। दोनों हाथों में दो चटक रंगों के रूमाल बाँध लेते हैं और सामूहिक प्रदर्शन करते हैं। पैर और हाथों का ही संचालन विशेष रूप से होता है। मुख के भावों का कोई विशेष महत्व नहीं होता। लय विलम्बित से प्रारम्भ होती है और क्रमशः तेज होती जाती है। तेजलय में जोश और उत्साह से कभी नर्त्तक दूसरे नर्त्तक के कन्धों पर खड़ा हो जाता है, कभी दूसरे के सर पर रखे घड़े के ऊपर खड़ा होकर नृत्य करता है। नगाड़ा, ढोल, ढोलक आदि पर कहरवा की लय बँधी रहती है। कभी-कभी साथ में गायन भी होता है।

छपेली नृत्य

कुमाऊँ प्रदेश का सर्वाधिक प्रचलित लोकनृत्य छपेली ही है। हरी-भरी घाटियों में बसने वाले लोगों की सहज निश्छलता, सरलता, उल्लास तथा निश्चिन्तता की अभिव्यक्ति देने वाला

यह नृत्य है जिसे प्राय: त्योहार, पर्वों, मेलों में देखा जा सकता है। छपेली नृत्य में दो नर्त्तक होते हैं। प्रेमी-प्रेमिका, भाई-बहन, पिता-पुत्र कोई भी हो सकते हैं। तब उन्हीं के अनुरूप नृत्य का

विषय भी परिवर्तित कर लिया जाता है। किन्तु हर दशा में उसे मनोरंजक, सरल और उल्लासपूर्ण रखा जाता हैं। संगत 'हुर्का' और बाँसुरी से किया जाता है। मधुर कंठ से गायन भी होता रहता है। छपेली नृत्य उल्लास और मस्ती का नृत्य है। लय की तीव्रता के साथ भाव-भंगिमा का माधुर्य वातावरण में व्याप्त हो जाता है। दर्शक मन्त्रमुग्ध हो जाते हैं।

शिकारी नृत्य

बंगाल और असम की पहाड़ी घाटियों में बसने वाले भीलों के लोक नृत्य को यह नाम दिया गया है। नागरिक जगत में यह खूब प्रचलित हुआ है। स्त्री और पुरुष अकेले ही अथवा सामूहिक रूप से इस नृत्य में भाग लेते हैं। नर्त्तक जानवरों के खाल पहनते हैं, कानों में बड़ी-बड़ी बालियाँ, सर पर तिरछी लालरंग की पट्टी तथा उन्हीं में चिड़ियों के रंग-विरंगे पर खुसा रहता

है। वक्ष पर कोई परिधान नहीं रहता। पैर में घुँघुरू और हाथ में धनुष बाण रहता है।

असम का एक शिकारी नृत्य

प्रारम्भ में लय वाद्य पर वादक एक दो परणें बजाकर जैसे ही समाप्त करता है, वैसे ही नेपथ्य में घुँघुरुओं की आवाज आती है और नर्त्तक शिकार को खोजती हुई मुद्रा में प्रवेश करता है। अब अनेक स्वर और ताल वाद्य एक साथ बजने लगते हैं। कुछ देर नर्त्तक उस संगीत पर नृत्य करता है। अपने हाव-भाव से ऐसा प्रदर्शित करता है मानो वह किसी शिकार की तलाश कर रहा हो। शिकार के श्रम से मस्तक का पसीना पोछता है, कभी दूर शिकार देखकर हर्षोत्फुल्ल हो जाता है, कभी शिकार के भाग जाने पर निराश हो जाता है। सहसा कोई शिकार देखकर वह मारने को उद्धत होता है, पर शिकार भाग

जाता है और नर्त्तक मुर्च्छित होकर पृथ्वी पर गिर पड़ता है। कुछ समय बाद वह उठता है, फिर नृत्य करता है। दूसरी बार शिकार देखने पर वह उसे मारने में सफल हो जाता है। फिर कुछ देर वह हर्षोल्लास से नृत्य करता है, शिकार को रस्सी से बाँधने का अभिनय करता है और तत्पश्चात् नृत्य समाप्त हो जाता है।

प्रश्न

(१) नृत्य के कितने भेद हैं ? उनकी परिभाषा लिखिए।

(२) आधुनिक समय के प्रचलित नृत्यों में से किसी एक का परिचय दीजिए।

(३) भरतनाट्यम; मणिपुरी नर्त्तक क्या कथक नृत्य कर सकते हैं और कथक नृत्यकार क्या उपयुक्त नृत्य कर सकता है। अपने विचार की पुष्टि कीजिए।

(४) अंग विक्षेप, तांडव, लास्य पर टिप्पणियाँ लिखिए।

(५) कथक और कथकलि में क्या अन्तर है। पूर्ण रूप से समझाइए।

(६) भरतनाट्यम और मणिपुरी नृत्यों की शैली का संक्षिप्त परिचय दीजिए तथा इसके लोकप्रियता के कारणों पर प्रकाश डालिए।

(७) मलाबार का कथकलि, उत्तर का कथक, पूर्व का मणिपुरी तथा गुजरात का गरबा, सभी भारतीय नृत्य है। इन नृत्यों में वेशभूषा की भिन्नता होते हुये भी ऐसी क्या बातें हैं जिनके आधार पर इन्हें भारतीय नृत्य कहा जा सके।

(८) भारतवर्ष में शास्त्रीय नृत्य की कौन-कौन सी प्रमुख शैलियाँ प्रचलित हैं ? उनकी विशेषताओं को संक्षेप में लिखिए।

(९) कथक और नटवरी नृत्य के वेष में क्या अन्तर है ? मणिपुरी, भरतनाट्यम तथा कथक के वेष का अन्तर यथाशक्ति अपने ज्ञान के अनुसार लिखिए।

चतुर्थ अध्याय

कथक नृत्य का इतिहास

शास्त्रीय नृत्य के अन्तर्गत मणिपुरी, कथकली, भरतनाट्यम् इत्यादि नृत्य कलायें हैं। इनके अतिरिक्त कथक नृत्य उत्तर भारत की एक सुप्रसिद्ध एवम् शास्त्रीय नृत्य कला है। कथक नृत्य की उत्पत्ति के विषय में यह कहा गया है कि ललित सखि के अवतार समझे जाने वाले श्री स्वामी हरिदास जी, जिनका जन्म पंजाब के मुल्तान जिलान्तर्गत श्रेष्ठ ब्राह्मण कुल में हुआ था, संगीत में बड़े प्रवीण पुरुष थे। स्वामी जी के अनेक शिष्य थे। जिनमें प्रमुख तानसेन, बैजूबावरा (बैजनाथ) आदि थे। स्वामी जी ने जिन शिष्यों को गायन सिखाया वे गायक बने; जिनको वादन सिखाया वे वादक बने, जिन्हें उन्होंने नृत्य कला की शिक्षा दी, वे कथक बने। समय के प्रवाह के साथ-साथ इसका भी विकास होता गया। परन्तु मध्य युग में इसकी रूप रेखायें बदलने लगी। कथक नृत्य को लोग विलासितापूर्ण एवम् दरबारी नृत्य बना कर उसके सौन्दर्य और महत्ता को नष्ट करने लगे और कुछ वर्षों पूर्व तक इसकी वृद्धि रही। परन्तु आधुनिक समय में कुछ विद्वान एवम् आदरणीय कलाकार कथक नृत्य को ललित कला की ओर प्रोत्साहन देकर सुमार्ग की ओर अग्रसर कर रहे हैं।

नृत्य का इतिहास बहुत प्राचीन है। ऋगवेद युग में, रामायण, महाभारत के युग में, पुराण और महाकाव्यों के युग से होते हुए क्रमशः नृत्य का विकास हुआ। मौर्य और गुप्त वंश के राज्यों में

भी नृत्य का उल्लेख हमें प्राप्त है। कौटिल्य ने एक स्थान पर लिखा है कि राज्य (अथवा राजा) का यह कर्तव्य है कि वह राज्य में जो लोग (स्त्री या पुरुष) नृत्य साधना में लीन हैं उनकी आजीविका का प्रबन्ध करे। यह अनुमान किया जाता है कि उस समय जो नृत्य प्रचलित रहा होगा वह आधुनिक भरत नाट्यम् से सादृश्य रखता होगा। ऐसा अनुमान है कि आज से ७०० वर्ष पूर्व तक समस्त भारत में, कश्मीर से कन्याकुमारी तक भरत नाट्यम् का प्रचार था। बारहवीं सदी के अन्त में पृथ्वी-राज की हार ने उत्तर भारत का इतिहास ही बदल दिया। उसके कुछ बाद ही बाबर का आक्रमण हुआ और सशक्त मुगल साम्राज्य की स्थापना हुई। कथक नृत्य का प्रादुर्भाव उसी समय संस्कृतियों के मिश्रण से हुआ। जिसे बाद में अकबर के सम-कालीन स्वामी हरिदास जो कि ललितासखि के अवतार समझे जाते थे, ने परिष्कृत कर नई दिशा दी।

यह सत्य है कि कथक नृत्य का सम्बन्ध सदा से राजदरबारों से रहा है अतः नृत्य का जो मूल भाव था—भक्ति भाव द्वारा ईश्वर को पूजा-आराधना, वह मुगलों के सम्पर्क में आकर नष्ट हो गई। उसमें दरबारों के कुरुचिपूर्ण वातावरण का भी प्रभाव पड़ा। अब नृत्य का उद्देश्य आराधना न होकर कलात्मक अङ्ग संचालन द्वारा दर्शकों को विमोहित कर लेना मात्र रह गया। मुगलों के पतन के बाद, नवाबों के प्रादुर्भाव के साथ ही नृत्य का सम्बन्ध समाज के बदनाम स्थानों से हो गया। वह नृत्य जो कि कभी पवित्र और सम्मान की दृष्टि से देखा जाता था, बाद में नाच के कुरुचिपूर्ण रूप में परिवर्तित हो गया।

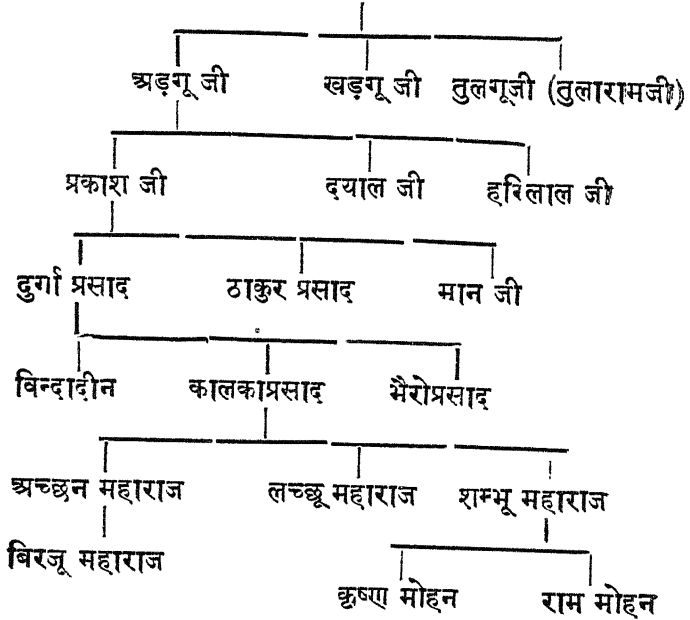
किन्तु रजवाड़ों में ही कई अर्थों में कथक नृत्य का रक्षण हुआ। क्योंकि राजाओं के पास समुचित धन और अवकाश था। कभी-कभी तो अच्छे संगीतज्ञ-नर्तक को दरबारों में रखने

के लिये होड़ सी लग जाती। पर इस प्रकार कला जनता से दूर हो गई। इससे उसमें टेकनीक का चमत्कार तो आया किन्तु उसकी आत्मा का पतन भी हुआ।

मुगल काल से ही कथक नृत्य अपने पौराणिक एवम् आध्यात्मिक महत्व से च्युत होकर आलंकारिक ढंग पर चल पड़ा था। इसी से लोग हिन्दू नृत्य का उपहास करने लगे थे और कथक नृत्यकारगण राजाश्रय से वंचित किये जाने लगे। फिर भी उपयुक्त कला के पुजारियों ने गुप्त रूप से इसकी आराधना जारी रखी।

मुगल काल में भारत सम्राट अकबर सन् १५५६ ई० में गद्दी पर बैठा। उस समय इस कला पर बहुत प्रतिबन्ध लगाया गया। कुछ दिनों के बाद कुछ ऐसी परिस्थिति आई जिससे इस कला पर से प्रतिबन्ध हटाना पड़ा। बाद में इसके उत्तराधिकारियों ने इसकी उन्नति में बाधा ही डाली परन्तु नृत्य कला के प्रेमियों ने इस प्रतिबन्ध के रहते हुये भी अपने प्रयोगों को जारी रखा। अन्त में राज्य के उत्तराधिकारियों ने थक कर इसे खुली आजादी दे दी।

राज्य सत्ता के उलट-फेर के कारण सम्राट औरंगजेब के राज्यकाल में सभी गायकों, वादकों तथा कथकों को उसका दरबार छोड़ना पड़ा। क्योंकि सम्राट ने इन लोगों को उचित सम्मान नहीं दिया था। सम्राट अकबर के राज्य काल से ही दिल्ली, पंजाब आदि स्थानों में नर्तन कला की शिक्षा दी जाती थी। इनके शिक्षक स्वामी जी के ही शिष्यगण थे। आधुनिक युग में कथक का लखनऊ घराना बहुत प्रसिद्ध हुआ। केवल इस घराने का ही क्रमबद्ध इतिहास मिलता है। वस्तुतः इसी घराने के कारण कथक नृत्य का आधुनिक रूप बना है।

यहाँ हम लखनऊ घराने की वंश परम्परा को प्रथम देकर फिर उसके इतिहास का संक्षेप में उल्लेख करेंगे।

जिला इलाहाबाद में तहसील हंडिया का एक ग्राम है चिलबिला। ईश्वरी प्रसाद मिश्र यहीं के निवासी थे। किवदन्ती है कि इन्हें स्वप्न में एक बार भगवान कृष्ण दिखाई पड़े। भगवान कृष्ण ने इन्हें आदेश दिया कि तुम श्रीमद्‌भागवत की कथाओं को नटवरी नृत्य के बाने में घर-घर पहुँचाओ। उसी समय से ईश्वरी महाराज ने यह प्रण किया कि वह आजीवन भगवान के आदेश का पालन करेंगे। उनके तीन पुत्र हुये अड़गू जी, खड़गू जी और तुलगू जी (तुलाराम जी)। महाराज ईश्वर

प्रसाद ने अपने तीनों पुत्रों को सौ वर्ष की आयु तक नृत्य की शिक्षा दिया। १०५ वर्ष की उम्र में महाराज ईश्वर प्रसाद को मछलियाँ और केचुआ पकड़ने का शौक हुआ। वे तालाबों के किनारे घण्टों बैठे छोटी मछलियों और केचुओं का चलना देखा करते और उन्हें पकड़ लाते। एकबार नागपंचमी के दिन आपने एक बिल को केचुआ पकड़ने के लिये खोदा तो उसमें से एक जहरीला सर्प निकल आया और उन्हें काट लिया जिससे उनकी मृत्यु हो गई। ईश्वरीप्रसाद की चिता पर उनकी ६५ वर्षीय विधवा पत्नी भी सती हो गई। आज भी उस स्थान पर 'सत-वाड़ा' के नाम से एक चबूतरा बना है, जो आस-पास के ग्रामों में भी एक पूज्य स्थान समझा जाता है।

माता पिता के इस शोकपूर्ण निधन से दुखित होकर खड़गू जी ने नृत्य छोड़ दिया और तुलगू जी ने वैराग्य ले लिया। केवल ईश्वर प्रसाद के बड़े पुत्र अड़गू जी अपने पुत्रों को नृत्य शिक्षा देते रहे। उनके तीन पुत्र थे—प्रकाश जी (या प्रगास जी), दयाल जी और हरिलाल जी।

अड़गू जी की मृत्यु के बाद प्रकाशजी अपने दोनों छोटे भाइयों को लेकर लखनऊ चले आये जहाँ नवाब आसफुद्दौला का राज्य था। प्रकाश जी के नृत्य से प्रसन्न हो नवाब आसफुद्दौला ने उन्हें अपना दरबारी नर्तक नियुक्त किया। प्रकाश जी के तीन पुत्र थे—दुर्गा प्रसाद, ठाकुर प्रसाद, मान जी। मान जी को लठबाजी, तलवार बाजी और पटा-बिनौट का बड़ा शौक था और वे अपने युग के अद्वितीय थे। उनकी बहादुरी से प्रसन्न हो नवाब ने उन्हें सिंह की उपाधि दी थी।

महाराज ठाकुर प्रसाद नृत्य में सर्वाधिक प्रवीण थे। कहते हैं कि जब वे गजपरण नाचते थे तो उनके सामने मस्त हाथी

छोड़ दिया जाता था। जो उनके नृत्य से वशीभूत होकर सम आते-आते उनके चरणों में अपना उन्मत्त मस्तक झुका देता था। महाराज ठाकुर प्रसाद के नृत्य पर मोहित होकर लखनऊ के अन्तिम नवाब वाजिदअली शाह ने उन्हें अपना गुरु बनाया और गंडा बँधवाई रस्म के उपलक्ष्य में उन्हें गुरु दक्षिणा में छह पालकी भर कर रुपया तथा अन्य अनेक वेश कीमती चीजें दीं। महाराज ठाकुर प्रसाद की मृत्यु १८५८ ई० में हुई।

यहीं के श्रीमद्भागवत की भक्ति की प्रेरणा से उत्पन्न कथक नृत्य मुसलमान दरबारों के सम्पर्क में आया। जैसा कि स्वाभाविक ही है राज-दरबारों से होता हुआ वह नृत्य हरम में बेगमों के पास पहुँचा और नवाबों की कृपापात्री वेश्याओं के बीच पनपने लगा।

मुसलमानी सभ्यता और संस्कृति ने कथक नृत्य पर अपना निश्चित प्रभाव डाला। मुकुट, पीताम्बर और धोती ने पेशवाज, चूड़ीदार पायजामा, सल्मे-सितारे की किश्तीनुमा टोपी को स्थान दिया। नमस्कार को सलामी और प्रवेश को आमद कहा जाने लगा। नृत्य के आचार्यों को उस्ताद जी बनाकर उनका नाम लेकर कान पकड़ा जाने लगा।

नवाबी-ठाठ-बाट ने कथक नृत्य का ऊपरी संस्कार या पहनावा तो बदला किन्तु उसकी आत्मा को बदलने में वह सफल नहीं हो सकी। उसमें श्रीमद्भागवत की कृष्ण लीलाओं का प्रदर्शन ज्यों का त्यों होता रहा। राधा का पनघट पर आना, कृष्ण का मटकी तोड़ना, चीर हरण लीला, माखन चोरी, कालियदमन लीला आदि का प्रदर्शन ज्यों का त्यों होता रहा।

महाराज दुर्गाप्रसाद की तीन संतान महाराज विन्दादीन महाराज कालका प्रसाद, महाराज भैरो प्रसाद में महाराज

बिन्दादीन और भैरो प्रसाद के कोई सन्तान नहीं हुई। महाराज कालका प्रसाद के तीन पुत्र थे, अच्छन महाराज (जगन्नाथ प्रसाद) लच्छू महाराज (बैजनाथ प्रसाद), शम्भू महाराज (शम्भू प्रसाद)।

महाराज बिन्दादीन तथा कालिका प्रसाद अपने युग के सर्वश्रेष्ठ नर्तक थे। उन्हें लोग कृष्ण बलदाऊ या राम लछमण की जोड़ी कहा करते थे। बिन्दादीन महाराज तैय्यार नाचते थे और लयदार थे। कालका महाराज खूबसूरत नाचते थे मगर वे बहुत काले थे। हांथी जैसा शरीर, बड़ी-बड़ी आखें और मोटी सी नाक। महाराज बिन्दादीन जब अपनी माँ के पेट में थे तभी से नवाब वाजिद अली शाह ने उनके नाम से एक हजार रुपया माहवार का वजीफा बाँध दिया था। बारह साल की उम्र में नवाब के दरबार में प्रसिद्ध पखावजी कुदऊ सिंह महाराज को लय में पछाड़ दिया था। नवाब उन्हें दरबार में अपने बराबर का रुतबा दिया करते थे। कहते हैं उनके तीन लाख शागिर्द थे। महाराज बिन्दादीन ने अनेक गीत, भजन और ठुमरियाँ भी बनाई जिसे वे बहुत मधुर स्वर में गाया करते थे।

अच्छन महाराज ने अपने घराने की विशेषताओं को रखते हुये भी उसमें कई नई चीजों का समावेश किया। वे कठिन से कठिन तालों पर घन्टों नाच सकते थे। अच्छन महराज भारी शरीर के थे, अपनी गोल तोंद पर हांथ फेरना और मुस्कुराते रहना उनका स्वभाव बन गया था। किन्तु जिस समय वे नृत्य-मंच पर आते उनमें गजब की फुर्ती आ जाती। शृंगार के अतिरिक्त भक्ति, शान्त, वीर रसों का भी समावेश अपने नृत्य में करते। उनकी मृत्यु १६४४ ई० में लखनऊ में हुई।

अच्छन महाराज के छोटे भाई लच्छू महाराज हैं। बचपन

में ये बहुत नटखट थे जिससे इनकी माँ इन्हें लुच्चा कहा करती थीं। लुच्चा का ही विकसित रूप लच्छू है। वैसे मूल नाम बैजनाथ प्रसाद है। आपका सम्मान संगीत नाटक एकेडमी ने १९५७ ई० में किया था। आप स्वयं संगीत सम्मेलनों आदि में बहुत कम नाचते हैं पर नृत्य की शिक्षा देने में अद्वितीय रहे हैं। वस्तुतः आपके ही शिष्य आज के अधिकांश कथक नर्त्तक है। आपके शिष्यों में प्रमुख सितारा, अलकनंदा, तारा, गोपी कृष्ण, दमयन्ती जोशी, शर्ली मार्टेन, पद्मा शर्मा, कु० मेनका सोखी आदि हैं। लच्छू महाराज आजकल बम्बई में हैं और फिल्मों में नृत्य निर्देशन का कार्य करते हैं। फिल्मों में सुरुचि-पूर्ण कथक नृत्य का समावेश करने का श्रेय आपको ही है।

अच्छन महाराज तथा लच्छू महाराज से छोटे भाई हैं पद्-मश्री शम्भू महाराज। शम्भू महाराज वास्तव में भावों के राजा हैं। अपने हाव-भाव से जिस रस की भी सृष्टि आप करना चाहें उसे बड़ी सरलता से कर सकते हैं, शोक, आशा, निराशा, घृणा, प्रेम, क्रोध आदि भावों की अवतारणा करना आपके लिए हँसी खेल हैं।

स्वामी हरिदास द्वारा प्रचारित कथक नृत्य आज काफी विकसित रूप में हमारे सामने है। आज के प्रमुख कलाकार हैं बिरजू महाराज, सितारा देवी, रोशन कुमारी, दमयन्ती जोशी, गोपी कृष्ण, अनुराधा गुहा, भारती राय आदि।

सच पूछा जाय तो भारत के स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद अन्य ललित कलाओं की भाँति कथक नृत्य ने भी एक नये युग में पदार्पण किया है। राज्य द्वारा आरक्षण मिला और इसका शिक्षा का भी समुचित प्रबन्ध भारत सरकार ने किया है। दिल्ली में, ललित कला केन्द्र, में अन्य नृत्यों के साथ कथक

नृत्य की शिक्षा की भी समुचित व्यवस्था है। वहीं पर पं० बिरजू महाराज के निर्देशन में कथक शैली में निर्मित कई बैले (नृत्य नाट्य)भी बने और उन्हें सांस्कृतिक दल के रूप में विदेशों में भी भेजा गया। इतना ही नहीं, अमरीका आदि देशों के कई छात्र-छात्राएँ भी भारत आकर कथक नृत्य सीखने में लगे हैं। कथक नृत्य का गत इतिहास चाहे जैसा रहा हो, किन्तु भविष्य बहुत उज्जवल है।

प्रश्न

(१) नृत्य की उत्पत्ति के विषय में आप क्या जानते हैं ? नृत्य के आरम्भिक अवस्था के चार नृत्यकारों के नाम लिखिये।

(२) कथक नृत्य का विस्तृत इतिहास लिखिये।

(३) मणिपुरी अथवा भरतनाट्यम् नृत्य का इतिहास लिखिये।

●

पञ्चम अध्याय

कुछ पारिभाषिक शब्द

१. **तत्कार**—नृत्य में पदाघात के द्वारा जो शब्द प्रकट हों उसे तत्कार कहते हैं। यह एक विशेष प्रकार का पद संचालन है जो कथक नृत्य का मुख्य अङ्ग है। तत्कार में चार शब्द होते हैं—ता थेई-थेई तत्।

२. **सलामी**—मुसलमानी राज्य काल में नवाब-बादशाहों को नर्तक सलाम करते थे, इसी अभिप्राय से कुछ तोड़े श्री बिन्दादीन महाराज ने रचे थे जिनसे सलामी तथा नमस्कार का भाव प्रतीत होता है, उसे नमस्कार या सलामी कहते हैं। सलामी के तोड़ों की यह विशेषता होती है कि इनकी समाप्ति का सम सलाम या आदाब करने की मुद्रा में आती है।

३. **आमद**—आमद उन प्रारम्भिक तोड़ों को कहते हैं जिनसे नर्तक अपना नृत्य प्रारम्भ करता है। आमद का अर्थ ही प्रवेश करना एवम् नृत्य करने के लिये मंच (stage) पर जाना है। उर्दू भाषा में आमद ही कहा जाता है। मुसलमानी राज्य काल में उर्दू भाषा होने के कारण 'प्रवेश तोड़ा' नाम न रखकर आमद ही रख दिया गया है। वास्तव में इसका नाम 'प्रवेश तोड़ा' रखा जाता तो अनुचित न होता। पहले प्रवेश तोड़ा में गणेश या सरस्वती वन्दना की जाती थी।

४. **टुकड़ा**—जो नृत्य या तबले का बोल सम से सम तक अर्थात् एक आवृत्ति वाला हो उसे टुकड़ा कहते हैं। वस्तुतः

छोटे बोलों को टुकड़ा कहते हैं। यह तिहाईदार भी हो सकता है और सादा भी।

५. परण—जो बोल दो, तीन, चार या इससे अधिक आवृत्ति वाले होते हैं उसे परण कहते हैं। परणों में अधिकांश दोहरे शब्दों का प्रयोग होता है। जैसे :—ताथेई, ततथेई, थेई-थेई आदि। इसके बोल भी वजनदार होते हैं।

६. चक्करदार परण—साधारण परणों की अपेक्षा चक्करदार परणों में कुछ अलग विशेषतायें होती हैं। जिस प्रकार तिहाई में किसी बोल समूह को तीन बार बजाकर या नाच कर सम पर आया जाता है उसी प्रकार चक्करदार परणों को भी तीन बार बजाकर या नाचकर सम पर आया जाता है। इसी कारण चक्करदार परण को हम तिहाई का एक विशिष्ट या विस्तृत रूप कहें तो अनुचित न होगा। चक्करदार परण अधिकांश में तिहाईदार होते हैं।

७. गत—नृत्य में गत का बहुत महत्व है। यह कई प्रकार की होती है, इसकी लय भी गत के बोलों के अनुसार धीमी और तेज होती है। इसमें कोई टुकड़ा आदि नहीं होता, नर्तक नृत्य करते समय जब गत के बोलों के साथ-साथ राधा-कृष्ण, भगवान शंकर आदि की लीलाओं का वर्णन करता है तब उसे गत कहते हैं और जब उसी बोलों के भावों को नृत्य करते समय अपने अङ्गों द्वारा प्रदर्शित करता है, तब उसे 'गत भाव' कहते हैं। वास्तव में गत शब्द 'गति' का अपभ्रन्श है, गत में लय की विभिन्न गति या चाल दिखाना उद्देश्य होता है इसी कारण गत के बोलों के टुकड़े विभिन्न लयकारियों में होते हैं।

८. पलटा— तबले और मृदंग पर बजने वाले कायदे को भिन्न-भिन्न प्रकार से उलट पुलट कर उसके रूप को कायम

रखते हुए नई-नई रचनाओं द्वारा बजाने की किया को पलटा कहते हैं। जिस प्रकार रागों के आरोह-अवरोह से अनेक प्रकार के अलंकारों की रचना की जाती है, उसी प्रकार कायदे के बोलों को विभिन्न प्रकार से उलट-पुलट कर प्रदर्शित किया जाता है।

६. **ठाठ**—कलाकार रंगमंच पर नृत्य करते समय जब कोई टुकड़ा या परण लगाते हुये उसकी समाप्ति पर सम पर आकर एक नया भाव एवं मुद्रा बनाकर खड़ा हो जाता है, तब उसे ठाठ कहते हैं। कुछ लोग ठाठ को करण भी कहते। करण का अथ अङ्गों की तोड़-मरोड़ अथवा शरीर की बनावट है। अतः कलाकार जब अङ्गों की तोड़-मरोड़ एवं बनावट के साथ सम पर आकर किसी एक विशेष मुद्रा में खड़ा हो जाता है, जिससे किसी विशेष भाव का संकेत मिलता हो तो उसे ठाठ या करण कहते हैं।

१०. **पढ़न्त**—जब नर्तक नृत्य के बोलों को लय-ताल में हाथ से ताली देते हुये सुनाते हैं तो उसे पढ़न्त कहते हैं। पढ़न्त की अपनी विशेषता और आकर्षण होता है। पढ़न्त द्वारा साधारण दर्शक को लय की बारीकियों को अधिक सूक्ष्मता से अनुभव कराया जा सकता है।

११. **रस**—रस को संगीत की आत्मा कहा जाता है जिस प्रकार बिना आत्मा के शरीर का कोई मूल्य नहीं होता उसी प्रकार बिना रस के संगीत का कोई मूल्य नहीं होता। संगीत में रस का होना अनिवार्य है। रसानन्द को ब्रह्मानन्द सहोदर कहा जाता है। जिस प्रकार ब्रह्मानन्द को पाना दुर्लभ है उसी प्रकार रसानन्द को पाना भी अत्यन्त दुर्लभ है। अन्तर केवल इतना है कि ब्रह्मानन्द को देखा नहीं जा सकता और रसानन्द को नृत्य के द्वारा देखकर अथवा गायन-वादन के द्वारा सुनकर अनुभव किया जा सकता है।

साहित्य की पुस्तकों में रस की विस्तृत व्याख्या की गई है। रसों की कुल संख्या नौ है, यथा—शृंगार, करुण, हास्य, वीभत्स, वीर, रौद्र, भयानक, अद्भुत और शांत।

१२ भाव—मानसिक विकारों को भाव कहा जाता है। आज कल जो नृत्य में 'भाव का काम' देखने को प्रायः मिलता है, वह नाट्य-शास्त्र के अनुसार भावों की निकृष्टतम् छाया मात्र है। मानवचित्त की अवस्था के नौ भेद हो सकते हैं, विकार रहित हो जाने पर ये रस रूप में जाने जाते हैं यथा—शृंगार, करुण, हास्य, वीर, रौद्र, वीभत्स, भयानक, अद्भुत और शान्त। इन नौ रसों के स्थाई भाव हैं जो क्रमशः यह हैं, रति, शोक, हास, उत्साह, क्रोध, घृणा, भय, आश्चर्य और निर्वेद। स्थाई भावों के अतिरिक्त ३३ संचारी भाव भी हैं। ये भाव अपने संचरणशील या परिवर्तन शील स्वभाव के कारण संचारी कहे जाते हैं। इनके नाम ये हैं—निर्वेद (अपने से घृणा होना), ग्लानि, शङ्का, श्रम, धृति (संतोष), जड़ता (प्रिय के अनिष्ट श्रवण जनित निष्प्राणता), हर्ष, दैन्य, औग्रह, चिन्ता, त्रास, असूय या ईर्षा (दूसरे की उन्नति देखने में असमर्थता), आमर्ष (आपे से बाहर हो जाना), गर्व, स्मृति, मरण, मद, सुप्त (शयन समय की एक अवस्था विशेष), निद्रा, विबोध (जागना या जगाया जाना), व्रीड़ा (लज्जा), अपस्मार (पागलपन का दौरा), मोह, मति (वस्तुओं के यथार्थ ज्ञान की शक्ति), आलस्य, आवेग, तर्क, अवहित्था (झेंप), व्याधि, उन्माद, विषाद, औत्सुक्य, चापल्य (चंचलता)। इन ३३ के अतिरिक्त असंख्य मानसिक दशाएँ हो सकती हैं, पर ये ३३ प्रमुख होने के कारण, इनका नामकरण हो गया है। शेष भावों को केवल व्यंजित किया जा सकता है।

१३ अनुभाव—किसी विशेष स्थाई भाव या संचारी भाव का मन में आधिपत्य होने पर जो बाह्य विकार शरीर के अंग-प्रत्यंगों पर प्रकट होते हैं उन्हें अनुभाव कहते हैं। नृत्य में अनुभावों और मुद्राओं की सहायता से ही भावों की पहचान सम्भव है। एक प्रकार से यह नृत्य की भाषा है। एक उदाहरण से यह अधिक स्पष्ट हो जायेगा। मान लीजिये 'रति' स्थाई भाव की अभिव्यंजना हमें करनी है तो नर्तक का पलकें झुकाना, कम्पन, स्वेद, गालों पर लालिमा छा जाना, अंग संकलन इत्यादि अनुभाव हुए और नर्तक इन्हीं क्रियाओं द्वारा रति स्थाई भाव की, फलस्वरूप शृंगार रस की अवतारणा करता है।

१४ अंग—मनुष्य के शरीर के हिस्सों को अंग कहते हैं। शरीर के मुख्य छः भाग है। ( ) सिर, (२) हाथ, (३) सीना, (४) बगल का हिस्सा, (५) कमर, (६) पैर। यह शरीर के छः अंग हैं।

१५ प्रत्यंग—मनुष्य के शरीर का वह हिस्सा जिसे नृत्य करते समय आसानी से तोड़ा जा सकता है अर्थात् वह हिस्सा जो मुड़ सकता है, उसे प्रत्यंग कहते हैं यह भी छः होते हैं। १ गर्दन, २ कन्धा, ३ बांह, ४ पीठ, ५ जंघा ६ पृष्टिका।

हाथ की कुहनी, कलाई, पन्जा और पैर के घुटने को भी प्रत्यंग कहते हैं।

१६ उपांग—शरीर के उन छोटे हिस्सों को उपांग कहते हैं, जो सूक्ष्म होते हुये भी महत्वपूर्ण होते हैं। अभिनय दर्पण में उपांगों की संख्या १२ बताये गये हैं, यथा—भौहें, नेत्र, आंख की पुतली, नाक, गाल, ओठ, दांत, जबड़ा, जिह्वा, मुख, मुखड़ा, ठुड्डी।

१७ हस्तक—नृत्य अभिनय में जो भी मुद्रायें हस्त-क्रियाओं द्वारा प्रदर्शित की जाती हैं उसे हस्त मुद्रा या हस्तक

कहते हैं। हस्तकों का नृत्य में बड़ा महत्व है। प्राचीन नृत्य ग्रन्थों में हस्तक की विस्तृत व्याख्या मिलती है। हस्तक संयुक्त तथा असंयुक्त दो प्रकार के होते हैं।

१८ फिरन—शारीरिक अंगों के उस संचालित क्रिया को फिरन कहते हैं जो ऊपर से यानी सिर की ओर से प्रारम्भ होकर नीचे की ओर या पैर की ओर आये। अथवा शरीर के किसी भी अंग को ऊपर से नीचे की ओर लाये। इसे अवरोह भी कहते हैं।

१९ तैय्यारी—कथक नृत्य में तयारी शब्द का एक विशिष्ट अर्थ में प्रयोग होता है। तोड़ा, परणों को पैर और अंग संचालन द्वारा द्रुत गति में सफाई के साथ प्रस्तुत करने को तैयारी कहते हैं।

२० भङ्ग (कटिमुद्रा)—कथकली, मणिपुरी और कथक नृत्य शैलियों में मुख और हस्त आदि की मुद्राओं से भावाभिव्यंजन में सहायता ली जाती है। पर भरतनाट्यम में कटिमुद्रा से भी यह कार्य सम्पन्न होता है। अतः भंग का अर्थ है कमर द्वारा भाव प्रदर्शन। इसके चार भाग होते हैं—अभंग, सम्भंग, त्रिभंग और अतिभंग।

२१ स्थान—नृत्य करने के लिये सबसे पहले बनाई गई शरीर की स्थिति स्थान कहलाती है। वह छः प्रकार की होती है—वैष्णव, समपाद, वेशाख, मंडल, आलीढ़, प्रत्यालीढ़।

२२ अदा—कथक नृत्य में किसी भाव विशेष को प्रस्तुत अथवा अदा करना कहते हैं। कथक नृत्य अक्सर ठुमरी अथवा गीत के साथ भी प्रस्तुत किया जाता है। गीत के बोलों के अनुसार मुद्राओं द्वारा उसका भाव भी संकेतों के माध्यम से अदा किया जाता है। कुछ लोग इसको 'हेला' कहते हैं।

२३ घुमरिया या चक्कर :—नृत्य करते समय तबले के बोलों के अनुसार किसी भी ओर गोलाई से चक्कर लगाने को कहते हैं। इसे फिरकनी और भ्रमरी भी कहते हैं।

२४ अंचित :—पंजा उठा कर एड़ी से पृथ्वी पर आघात करने की क्रिया को अंचित कहते हैं।

२५ कुंचित :—एड़ी ऊँची उठाकर खाली पंजे से पृथ्वी पर आघात करके उसे दूसरे पैर के पीछे ले जाने की क्रिया को कुंचित कहते हैं।

२६ गति :—गति का अर्थ चलना है। पैरों की किसी भी प्रकार की क्रिया को गति कहते हैं। गति के दो प्रकार हैं—(१) चलित गति (२) स्थिर गति। यदि नर्तक अपने स्थान को छोड़ कर किसी अन्य दिशा में चला जाय तो इसे चलित गति कहेंगे। यदि मुख से चलने का भाव दिखाये तो इसे स्थिर गति कहेंगे। चलित गति के चार प्रकार हैं—चंचल गति, प्रवाह गति, खंड गति और भ्रमर गति।

२७ अभिनय :—नर्तक जब किसी वास्तविक या काल्पनिक चरित्र के कार्यों को नकल का प्रदर्शन करता है तो इस क्रिया को अभिनय कहते हैं। उदाहरणार्थ कोई कलाकार यदि कृष्ण लीला की नकल करके दिखाता है कि ग्वालिन को पकड़ लिया और इस छीना-झपटी में ग्वालिन का मटका टूट गया आदि तो इसको अभिनय कहा जायगा। अभिनय के चार प्रकार हैं—आंगिक, वाचिक, सात्विक और आहार्य।

२८ पिन्डी :—नृत्य में विभिन्न परिवर्तन को पिन्डी कहते हैं। नृत्य में तरह-तरह की पिन्डियाँ होती हैं। मुख्य पिन्डियाँ १२ हैं। कथक के आचार्य केवल दो प्रकार की पिन्डी मानते हैं—गत तोड़ा और भाव।

२९ प्रिमलू :—जब नर्तक तबला अथवा मृदङ्ग के बोलों के अनुसार नृत्य करे और तरह-तरह के मुद्रा और अंग प्रदर्शित करे तो उसे प्रिमलू अंग कहते हैं। प्रिमलू वास्तव में परिमल शब्द का अपभ्रन्श है। परिमल या प्रिमलू के बोलो में भगवान कृष्ण के शृङ्गार प्रधान व्यक्तित्व का चित्रण रहता है। इसमें कई ताल वाद्यों एवं रास नृत्य के बोलों का सुन्दर समावेश होता है।

३० पाद विक्षेप :—पैरों के ठीक संचालन को ही पाद विक्षेप कहते हैं। भरत नाट्य शास्त्र में पाद विक्षेप के दो अंग बताए गए हैं—चारी और गतिचारी।

३१ रेचक :—ठाठ के साथ विभिन्न अंगों का लयबद्ध संचालन रेचक कहलाता हैं। यह चार तरह के होते हैं। (१) पद रेचक :—पाँव द्वारा आगे-पीछे जाना पद रेचक कहलाता है।(२) कटि रेचक :—कमर को हिलाना कटि रेचक कहलाता है। (३) हस्त रेचक :—हाँथ को आगे और पीछे ले जाना हस्त रेचक कहलाता है (४) ग्रीवा रेचक :—गर्दन को दाएँ-बाएँ घुमाना ग्रीवा रेचक कहलाता है।

३२ स्तुति :—नृत्य के उस अंग को कहते हैं जिसमें नर्त्तक पुष्पों को देवताओं को अपित करने के भाव का प्रदशन करता है।

३३ करण और अंगहार :—नृत्य में हाँथ और पैर के एक साथ संचालन को करण कहते हैं। दो करण से एक मात्रका बनती है। दो, तीन था चार मात्रका से एक अंगहार बनता है। तीन करण से कलापाक बनता है, चार करण से एक संघक और पाँच करण से एक समघातक बनता है। करणों की कुल संख्या १०८ है, और अंगहारों की कुल संख्या ३२ है।

३४ कटाक्ष :—नृत्य करते समय नेत्र द्वारा विभिन्न प्रकार के भावों को व्यक्त करने की क्रिया को कटाक्ष कहते हैं।

प्रश्न

(१) कथक नृत्य में सलामी और नमस्कार के विषय मे अपने विचार लिखिए।

(२) टुकड़ा, चक्करदार टुकड़ा तथा परण में क्या अन्तर है। प्रत्येक का अर्थ लिख कर समझाइए।

(३) गत, ठाट, गतभाव के विषय में तुम क्या जानते हो।

(४) अंग, उपांग, प्रत्यंग से आप क्या समझते हैं पूर्ण रूप से समझाइए।

(५) निम्नलिखित शब्दों में से किन्हीं पाँच की परिभाषा लिखिए ताल, लय, भाव, चक्करदार परण, तोड़ा, हस्तक, नाट्य, सम।

(६) निम्नलिखित शब्दों पर संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए ठाठ, गत, निकास, घुमरिया, अंग।

(७) भाव और अनुभाव का पूर्ण रूपेण वर्णन कीजिए। नृत्य में अनुभावों का क्या महत्व है। तर्क सहित उत्तर दीजिए।

(८) थाट, आमद, सलामी, गत, भाव, तोड़ा, टुकड़ा, घुँघट, गगरी, मसक, घसीट इन शब्दों का प्रयोग किस नृत्य में होता है। अपने ज्ञान के अनुसार लिखिए। प्रिमलू शब्द क्या है, इसकी व्याख्या लिखिए।

षष्टम् अध्याय

नृत्य सम्बन्धी कुछ अन्य विषय

नृत्य में मुद्रा का अर्थ

सृष्टि के साथ नृत्य की उत्पत्ति हुई। प्राय: देवता, मानव एवं पशु-पक्षियों तक को नृत्य करते देखा गया है। नृत्य के साथ ही मुद्रा एवं भावाभिव्यंजन आदि की भी उत्पत्ति हुई है।

यों तो मुद्रा का संस्कृत साहित्य में अनेक अर्थ हैं। किन्तु जन साधारण के बीच आधुनिक काल में मुद्रा का अर्थ प्राय: मुहरा या सिक्का ही होता है। परन्तु नृत्य के क्षेत्र में मुद्रा का अर्थ प्रदर्शन मात्र से है। इस सम्बन्ध में यह भी विचारणीय है कि वेद पाठ में जिस मन्त्र के साथ मुद्रा का सम्बन्ध है उस हाथ के इशारे को भी मुद्रा कहा जाता है। नृत्य-उपासनादि के सम्बन्ध में इसका महत्वपूर्ण स्थान है। इसलिये नृत्याभिनय के लिये मुद्रा परमावश्यक है, इसके द्वारा ही नृत्य की भाषा पहिचानी जाती है।

मुद्राएँ दो प्रकार की होती हैं।

प्रथम—संयुक्त मुद्रा।
द्वितीय असंयुक्त मुद्रा।

संयुक्त मुद्रा :—दोनों हाथ के मिलान के द्वारा जो भाव प्रदर्शित किया जाय उसे संयुक्त मुद्रा या संयुक्त हस्त कहते हैं।

असंयुक्त मुद्रा :—एक हाँथ (हथेली) से यदि भाव प्रदर्शित किया जाय तो उसे असंयुक्त मुद्रा या असंयुक्त हस्त कहते हैं।

भारत नाट्य शास्त्र, हस्तलक्षण दीपिका, अभिनय दर्पण जैसी प्राचीन संस्कृत नृत्य ग्रन्थों में मुद्राओं की विस्तृत व्याख्या मिलती है। मुद्राओं की संख्या अपरिमित हो सकती हैं, किन्तु प्राचीन ग्रन्थों ने २४ मूल हस्त मुद्राओं को माना है।

जैसा कि पहले लिखा जा चुका है, मुद्राऐं दो प्रकार की होती हैं। संयुक्त में दोनों हाथों में एक ही प्रकार की मुद्रा होती है, असंयुक्त मुद्रा में केवल एक ही हाँथ का प्रयोग होता है। इसके अतिरिक्त मिश्र मुद्राएँ भी होती हैं, जब दोनों हाथों में अलग-अलग मुद्राएँ होंती हैं।

जिस तरह हर भाषा को समझने के लिए अभ्यास की आवश्यकता पड़ती है, उसी तरह मुद्राओं के लिए भी पर्याप्त अभ्यास की आवश्यकता है। उदाहरण से लिये वही मुद्रा जरा से मुख भाव के बदल जाने से अमृत के स्थान पर विष के भाव को व्यक्त कर सकती है। वस्तुतः हस्त मुद्राओं द्वारा व्यक्त भाव शरीर के अन्य अंगों द्वारा व्यक्त भावों से सापेक्ष होता है, जिसे हृदयंगम करने के लिए सूक्ष्म बुद्धि की आवश्यकता है।

जैसा कि पहले लिखा जा चुका है, मुद्रा नृत्य की भाषा है। किन्तु कथक नृत्य में हस्त मुद्राओं द्वारा व्यक्त भावों में बहुत कमी आ गई है। भरतनाट्यम तथा कथकलि नृत्य शैली में आज भी हस्त मुद्राओं का बाहुल्य है और उनके द्वारा हृदयगत भावों को नर्त्तक व्यक्त करता है और दर्शक उसको ग्रहण भी सरलता से कर लेते हैं।

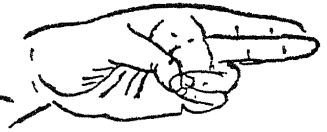
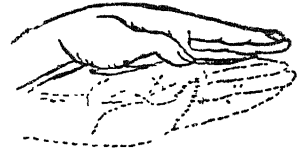
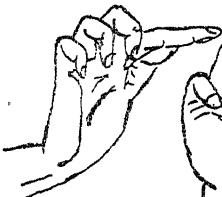
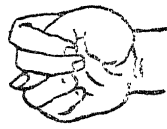
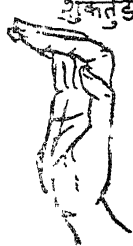
यहाँ हम २४ मूल हस्त मुद्राओं के चित्र देकर उनके द्वारा व्यक्त आशयों का भी स्पष्टीकरण करेंगे।

हस्त पताको मुद्राख्या कटको मुष्टिरित्यापि।
कर्त्तरीमुख संज्ञश्य सुकतुण्ड कपित्थकः॥

हंसपक्षश्च शिखरो हंसास्य पुनरञ्जलि ।
अर्धचन्द्रश्च मुकरो भ्रमरः सूचिकामुखः ।।
पल्लवः स्त्रिपताकश्च मृगशीर्षः ह्वयस्तथा ।
पुर्न सर्पशिरः संज्ञों वर्धमानक इत्यपि ।।
अराल ऊर्णनाभश्च मुकुलः कटकामुखः ।
चतुर्विंश तिरित्यैव कर शास्त्राज्ञ सम्मतः ।।

अब इन २४ हस्त मुद्राओं (संयुक्त तथा असंयुक्त) द्वारा व्यक्त कुछ भावों को दिया जाता है ।

पताकाः—सूर्य, नृप, पताका, लहर, ध्वनि, राजमहल, शीत आदि ।
मुद्राक्षः—स्वर्ग, संपूर्ण, सागर, मृत्यु, ध्यान, चातुर्य, स्मृति, जीवन ।
कटकः—विष्णु, कृष्ण, स्वर्ण, वीणा, रथ, पुष्प, दर्पण, नारी ।
मुष्टिः—वरदान, आत्मा, औषधि, विजय, आज्ञा, मंत्री, हम ।
कत्तरीमुखः—पाप, ब्राह्मण, गृह, शुद्धता, जाति, तुम, शब्द, हम, पुरुष ।
शुकतुण्डः—पक्षी ।
कपित्थकः—जाल, संदेह, पीना, स्पर्श करना, घूमना, पृष्ठ आदि ।
हंसपक्षः—चन्द्र, वायु, पर्वत, मित्र, केश, मुनि, पुकारना ।
शिखरः—चलना, पैर, नेत्र, देखना, मार्ग, कर्ण, पीना, खोजना ।
हंसास्यः—दृष्टि, उज्जवल, काला, लाल, दया, पंक्ति ।
अंजलिः—वर्षा, अग्नि, घोड़ा, शोर, केश, उष्णता, सदैव, डालो, क्रोध ।
अर्धचन्द्रः—यदि, क्यों, कहाँ, आकाश, ईश्वर, घास, हँसी, प्रारम्भ ।
मुकुरः—अलग, वेद, भ्रातृ, खंब, मक्खी, किरण, चूड़ी आदि ।
भ्रमरः—पर, गीत, जल, छाता, हाथी के कान, गंधर्व, भय, रुदन ।
सूचीमुखः—कूदना, संसार, मास, द्रुम, भौंह, कठिन कर्ण, पुरातन ।
पल्लवः—वज्र, भैंस, प्रणाम, दूरी, धुआँ, शर्त आदि ।
त्रिपताकाः—सूर्यास्त, इत्यादि, संबोधन, पीना, शरीर, भिक्षा मांगना ।

२४ मूल मुद्राएँ

पताका
त्रिपताका
मुद्राक्ष
हंसपक्ष
मुष्टि
उर्णनाभ
अर्धचन्द्र
कर्तरि मुख
कटकमुख
शुकतुंड
मुकुल
पल्लव
सर्पशीर्ष

मृगशीर्ष :—मृग, जीवन ।
सर्पशीर्ष :—सर्प ।
वर्धमानक :—कर्ण कुण्डल, घुटना, योगी, महावत, कुआँ ।
अराल :—मूर्ख, दुष्ट, बृक्ष ।
ऊर्णनाभ :—घोड़ा, फल, चीता, नवनीत, बर्फ, कमल ।
मुकुल :—भेड़िया, वानर, भूलना ।
कटकमुख :—भृत्य, बांधना, तीर से मारना ।

नृत्य में भाव का महत्व

'भाव' ही नृत्य की विशेषता है। इसके द्वारा नृत्य कला की सुन्दरता प्रकट होती है। आजकल जो 'भाव' साधारण ढंग के नृत्य एवम् नाट्य आदि में देखे जाते हैं, वे शास्त्रों के मतानुसार उसकी छाया मात्र हैं।

एक अच्छे नृत्यकार को नृत्य करते समय सर्वप्रथम 'भाव' के द्वारा ही हृदय तरंगित भावनाओं को प्रकट करना पड़ता है। हर्ष, शोक, मोह, भय, प्रेम इत्यादि भावों को प्रकट करने में 'भाव' का ही सहारा लेना पड़ता है।

भाव नृत्य का प्राण है। इसके द्वारा ही प्राचीन तथा अर्वाचीन पुरुषों के आदर्श चरित्र का प्रदर्शन होता है। भाव नृत्य का मुख्य अंग भी है। आदर्श पुरुषों की जीवनो के भावों और वेषादि का प्रदर्शन ही नृत्य का मुख्य उद्देश्य है, शिव तांडव में प्रलयंकारी भावों का प्रदर्शन होता है। हमें भयंकर, रौद्र, संहार, वीर इत्यादि विषयों के करने वाले महापुरुषों के गुण-अवगुण आदि प्रदर्शित करने में भाव का सहारा लेना पड़ता है। इसी अभिप्राय से भाव नृत्य का मुख्य अंग हैं।

★

रस और भाव

गायन, वादन या नृत्य के कार्यक्रम को देखते समय जब दर्शक या श्रोता भाव विभोर होकर तन मन की सुधि भूल जाता है, तो उस अवस्था को रसमग्नता कहते हैं। संगीत का उद्देश्य ही है दर्शक या श्रोता को रसानन्द देना। यह आनन्द की अवस्था लौकिक आनन्द से भिन्न होता है और इसी कारण शास्त्रकारों ने रसानन्द को ब्रह्मानन्द सहोदर आनन्द कहा है।

उपरोक्त कथन से स्पष्ट है कि नृत्य में भाव का क्या महत्व है। मनुष्य की विभिन्न मानसिक अवस्थाओं को भाव कहते हैं। भावों की संख्या असंख्य हो सकती है, जिनमें से शास्त्रकारों ने ९ मुख्य को चुन कर उन्हें स्थाई भाव कहा और शेष को संचारी भाव। भाव से ही रस की निष्पत्ति होती है। नौ स्थाई भाव तथा उनसे उत्पन्न रस इस प्रकार हैं :—

(१) रति भाव ... शृङ्गार रस
(२) शोक भाव ... करुण रस
(३) उत्साह भाव ... वीर रस
(४) भय भाव ... भयानक रस
(५) हास भाव ... हास्य रस
(६) क्रोध भाव ... रौद्र रस
(७) जुगुप्सा भाव ... वीभत्स रस
(८) विस्मय भाव ... अद्भुत रस
(९) निर्वेद भाव ... शान्त रस

उपरोक्त नौ स्थायी भावों के अतिरिक्त ३३ संचारी भाव भी हैं। जो ये हैं—निर्वेद, शंका, ग्लानि, श्रम, जड़ता, धृति, हर्ष, दैन्य, औग्रथ, चिन्ता, त्रास, ईर्षा, गर्व, आमर्ष, स्मृति, मरण, मुक्त, मद, निद्रा, विवाद, व्रीड़ा (लाज), अपस्मार (पागलपन)

मोह, मति, आलस्य, आवेग, तर्क, अवहित्था (झेप), व्याधि, उन्माद, विषाद, उत्सुकता तथा चापल्य।

नर्तक जब विभिन्न भावों का प्रदर्शन करता है तब उसकी मुखाकृतियों में तथा विभिन्न अंगों के संचालन में विभिन्नता आ जाती है। उदाहरणार्थ रति भाव के प्रदर्शन में चेहरे पर सौन्दर्य, आँखें अर्ध निमिलित और उनमें मस्ती का भाव, करुण रस के प्रदर्शन में चेहरे पर शोक का भाव और दृष्टि गिरी हुई, भय भाव के प्रदर्शन में चेहरे पर भय की भावना, आखें विस्फारित, भौंहें ऊपर खिची, शरीर स्थिर और मुँह खुला हुआ होता है। उत्साह भाव के प्रदर्शन में हाथ फड़कने लगते हैं आँखों में तेज और गर्व की भावना, क्रोध भाव में आँखें लाल होठों को दाँतों से काटना, माथे पर वक्र रेखायें होती हैं। हास्य भाव में नेत्रों में चंचलता, जुगुप्सा भाव में आँखों में घृणा भाव, भौं, नाक और मस्तक पर सिकुड़न। विस्मय भाव में मुख पर आश्चर्य की भावना और नेत्र स्वाभाविक से अधिक खुले हुये और निर्वेद भाव में मुख स्थिरता, आँखें नीची और नाक, भौं, मस्तक अपने स्वाभाविक रूप में स्थिर और शान्त रहते हैं।

●

नृत्य अभिनय के भेद

नृत्य अभिनय चार प्रकार के होते हैं।

१—आंगिक (अंगों द्वारा)

२—वाश्चिक (सम्भाषण द्वारा)

३—आहार्य (वस्त्र आदि द्वारा)

४—सात्विक (मूक भाव प्रदर्शन द्वारा)

आंगिक :—शरीर के अङ्गों द्वारा जब प्रदर्शन किया जाय

तो वह आंगिक अभिनय हुआ। यह तीन प्रकार से प्रकट किये जाते हैं।

प्रथम अंग, द्वितीय प्रत्यंग, तृतीय उपांग से।

१. अंग :—शरीर के मुख्य छः भाग हैं, यथा सिर, हाथ, सीना, बगल का भाग, कमर और पैर अंग कहलाते हैं।

२. प्रत्यङ्ग :—के भी छः भाग हैं, कन्धे, बाहें, गर्दन, पीठ का भाग, जांघ और पृष्ठिका।

३. उपांग :—अभिनय दर्पण के अनुसार बारह उपांग हैं। यथा नेत्र, भौवें, आँख की पुतली, गाल, नाक, जबड़ा, ओंठ, दांत, जिह्वा, ठुड्ढी, मुखड़ा, मुँह उपांग कहलाता है। सिर के हिस्से में १२ उपांग होते हैं।

वाश्चिक :—गद्य-पद्य दुहराने वाली क्रिया को वाश्चिक कहते हैं, गीत और साहित्य से इसका सम्बन्ध अधिक होता है।

आहार्य :—प्रदर्शन का मुख्य साधन वस्त्र-परिधान और मुख की सजावट है। अतः अभिनय में जब वस्त्रों के विशिष्ट पहनावे आदि से सहायता ली जाती है तब उसे आहार्य अभिनय कहते हैं।

सात्विक :—इसके प्रदर्शन में मुँह से बिना कोई शब्द उच्चारण किये हुये यह समझना पड़ता है कि हमारे मन में अमुक भाव उठ रहा है।

नृत्य के तीन भेद

प्रथम नृत्य (कला पूर्ण)
द्वितीय नृत्त (भाव पूर्ण)
तृतीय नाट्य (भाव पूर्ण)

नृत्य

शरीर के अवयवों के प्रसार तथा संकोचन क्रिया के माध्यम से अपने विशिष्ट भावों को व्यक्त करने की, ताल-लय युक्त भंगिमा को नृत्य कहते हैं। नृत्य मार्गी भी कहलाता है।

नृत्त

शरीर के अवयवों से अंग-विक्षेप के द्वारा भावप्रदर्शन को नृत्त या देशी कहते हैं।

नाट्य

नाट्य में नर्तक अपने हृदय के तरंगित भावों को प्रकट करता है। नाट्य वास्तव में देखने योग्य वस्तु है। इसलिये इसे 'रूपक' कहा गया है, और नाट्य का समारोप या प्रयोग नाटकों में होता है। इसलिये नाट्य का दूसरा नाम रूपक है।

उपरोक्त लिखित नाट्य, नृत्य, नृत्त आदि जानना अति आवश्यक है क्योंकि इसी के ज्ञान से विद्यार्थी भाव-भंगिमा आदि को सुचारु रूप से प्रदर्शन करने में सफल हो सकते हैं।

●

ताण्डव तथा लास्य नृत्य की उत्पत्ति

ताण्डव तथा लास्य-नृत्य की उत्पत्ति के विषय में महर्षि भरत कृत 'नाट्य शास्त्र' में कहा गया है कि सांसारिक मनुष्यों को अनेक दुखों-विपत्तियों में उलझे हुए देख कर इन्द्रादि देवताओं ने भाग्य विधाता ब्रह्मा जी के पास पहुँच कर प्रार्थना की कि, हे देव! आप एक ऐसे ग्रन्थ की रचना करें जिससे अलौकिक आनन्द सर्वसाधारण के लिये समान रूप से प्राप्त हो। प्रार्थना को सुन कर ब्रह्मा जी ने 'नाट्य वेद' का सृजन किया। जिसमें ऋग्वेद से नाट्य (शब्द), सामवेद से गायन, जर्वेद से अभिनय तथा अथर्ववेद से रस की प्राप्ति हुई।

इसी कथा के अनुसार भरत मुनि ने कुछ पुरुष तथा स्त्री संगीतज्ञों की सहायता से सर्वप्रथम नृत्य, नटराज शंकर भगवान के समक्ष प्रदर्शित किया। जिसे देख भगवान शिव ने प्रसन्न हो भरत मुनि को ताण्डव नृत्य की शिक्षा दी तथा लास्य नृत्य की जन्मदात्री माता पार्वती ने बाणासुर की कन्या ऊषा को लास्य नृत्य सिखाया। इन्हीं ताण्डव तथा लास्य नृत्य से अनेक शाखायें एवम् उपशाखायें समय-समय पर निकलती रहीं जो अब तक प्रचलित हैं।

भारतीय धर्म ग्रन्थों में ताण्डव शब्द के उच्चारण से ही इसकी विकरालता या विशालता का अनुभव होता है। कारण यह है कि शब्दों के उच्चारण तथा भावों में घनिष्ट सम्बन्ध होता है। शब्दों के ध्वनि के अनुकूल नृत्य का वर्गीकरण भी किया गया है।

'ताण्डव' नृत्य का रूप पुल्लिंग है, इसलिये यह नृत्य पुरुष नर्तक के उपयुक्त माना गया है। भगवान शिव द्वारा ताण्डव नृत्य करते समय ऐसा ज्ञात होता है मानो समस्त नक्षत्र, सूर्य, चन्द्र तथा चौदह लोकों में हाहाकार मच गया है और समस्त विश्व चक्कर लगाता हुआ ज्ञात होता है।

'ताण्डव' नृत्य विश्व का अद्भुत, विकराल तथा रौद्र रूप प्रदर्शित करता है। इसमें अद्भुत, भयंकर, वीर तथा रौद्र आदि रसों का समावेश है जिनका पुरुष परिचालक होता है। इसलिये यह नृत्य पुरुष पात्र के उपयुक्त है। स्त्री पात्र इसकी भयंकरता, अद्भुता, रौद्रता आदि को सुचारु रूप से नहीं अवतरित कर सकती।

'लास्य' नृत्य कोमलता तथा सौन्दर्य भावना का द्योतक है। लास्य नृत्य स्त्रीलिंग माना गया है। इस नृत्य की जन्मदात्री

माता पार्वती हैं। प्रकृति के अनुसार स्त्री कोमल, सरस तथा सौन्दर्यमयी होती है, यह नृत्य शृंगार रस, मादकता, कोमल भावनाओं से प्रेरित होकर लावण्यमय भावना का निर्माण करता है।

'ताण्डव' नृत्य के साथ ही 'लास्य' नृत्य की भी उत्पत्ति हुई। कारण यदि सृष्टि में कठोरता, विकरालता, उग्रता आदि का समावेश है तो उसके साथ शान्ति, कोमलता तथा सुकुमारता आदि का भी स्थान है। एक के बिना दूसरे का कोई महत्व भी नहीं होता क्योंकि, राग के साथ रागिनी, दुख के साथ सुख, शान्ति के साथ विप्लव आदि का स्वतः अस्तित्व है।

संसार की अन्य वस्तुओं के साथ ही पुरुष (पुल्लिंग) एवम् स्त्री (स्त्रीलिंग) का भी सृजन हुआ है। ग्रंथों की रचना करने वाले विद्वानों ने भी अपनी कविता, कहानी इत्यादि में कई शब्दों का उदाहरण दिया है जिसमें दिन, रात्रि, समुद्र, नदियाँ, वृक्ष, लताओं आदि शब्दों को पुल्लिंग एवम् स्त्रीलिंग बताया है। तात्पर्य यह है कि आदि काल से मानव प्रकृति ने स्त्री-पुरुष की मधुर कल्पना में अपार आनन्द एवम् सुख का अनुभव किया है। इसलिए नृत्य में भी यही कल्पना की गई है।

अतः 'तांडव' नृत्य के जन्मदाता नटराज शिव तथा 'लास्य' नृत्य की जन्मदात्री माता पार्वती हैं, दोनों परमात्मा तथा शक्ति की प्रतीक हैं। इससे उत्पन्न हुये नृत्यों को आज हम देखते हैं हैं। यह विश्व की एक ऐसी कला है जिसे प्राप्त करने के लिये मानव-समाज, देवी-देवता, पशु-पक्षी तक लालायित रहते हैं। जो एकाग्र चित्त होकर इसमें तल्लीन हो जाते हैं वे आनन्द की प्राप्ति के साथ ही साथ भगवान तक का साक्षात्कार करने में समर्थ हो सकते हैं।

नायक नायिका भेद

साहित्य ग्रंथों में स्त्री और पुरुष के अनेक भेद बताये गये हैं इसे नायक-नायिका भेद कहते हैं। यह अनेक भेद स्त्री और पुरुष के गुण, कर्म, स्वभाव और आयु को दृष्टि में रखकर किया गया है। संस्कृत के और हिन्दी के मध्य कालीन रीति परम्परा के ग्रंथों में नायक-नायिका भेद पर अनेक रोचक सामग्री मिलती है। रीति कालीन परम्परा के लेखक और उनके आश्रयदाता नरेशों के लिये यह एक मानसिक विलास का अद्वितीय साधन रहा है। चूँकि कथक नृत्य भी रीति कालीन परम्परा की ही देन है इसलिये कथक नृत्य में भी नायक-नायिका भेद का बड़ा महत्व है। कथक नृत्य की अनेक ठुमरियों और कवित्तों में नायक-नायिका भेद का आकर्षक चित्रण मिलता है।

आज के अधिकांश नृत्यकारों को नायक-नायिका भेद के विषय में बहुत कम ज्ञान है। जो लोग कुछ छिटपुट ढङ्ग से इनका प्रदर्शन भी करते हैं वह लोग भी नायक-नायिका भेद की साहित्यिक परम्परा से अवगत नहीं हैं। श्रीमती दमयन्ती जोशी कथक नृत्य में नायक-नायिका भेदों का चित्रण करने और उनका प्रचार करने का स्तुत्य प्रयास कर रही हैं। पंडित बिरजू महाराज व कुमारी रोशन ने भी इस दिशा में कुछ कार्य किया है और अपने प्रदर्शनों में नायक-नायिका भेद का चित्रण करते हैं।

अब यहाँ हम बहुत संक्षेप में नायक-नायिका भेद पर विचार करेंगे। स्वभाव की दृष्टि से नायक के चार भेद हैं :—

१. धीरोद्धत— जो नायक घमन्डी और छली होता है। वह धीरोद्धत कहलाता है, जैसे कंस, रावण आदि।

२. धीरोदात्त—जो नायक विनम्र, दृढ़ संकल्प और शीतल स्वभाव का होता है, धीरोदात्त कहलाता है। शोक क्रोध आदि से इसका मानसिक संतुलन खराब नही होता है।

३. धीरललित—जो नायक कला प्रेमी, गम्भीर और मृदु स्वभाव का होता है, धीरललित की श्रेणी में आता है।

४. धीर प्रशान्त—यह उच्च श्रेणी का नायक समझा जाता है। इसमें सात्विक गुणों की प्रधानता होती है। सात्विक गुण आठ माने गये हैं—माधुर्य, शोभा, गाम्भीर्य, विलास, धैर्य लालित्य, तेज तथा औदार्य।

नायिका भेद

१. स्वकीया-जो नायिका अपने पति को प्रसन्न करने के लिये नृत्य करती है वह स्वकीया कहलाती है। स्वकीया नायिका चरित्रवती तथा पतिव्रता होती है। उसका नृत्य केवल उसके पति तक सीमित रहता है। इसके तीन भेद हैं—मुग्धा मध्या और प्रगल्भा।

२. परकीया—जो नायिका कला प्रेमी होती है और कला को बनाये रखने हेतु नृत्य करती है वह परकीया नायिका कहलाती हैं। इसके दो भेद हैं। ऊढ़ा और अनूढ़ा। ऊढ़ा नायिका विवाहित होती है और अनूढ़ा अविवाहित होती है।

३. गणिका—जो नायिका केवल धन के लिये नृत्य करती है और दूसरों का मनोरंजन करती है गणिका या वेश्या कहलाती है। धन के लिये वह झूठा प्रेम दर्शाती है। स्पष्ट है कि ऐसी नायिकायें समाज में अच्छी नहीं समझी जाती।

कवित्त और ठुमरी

कथक नृत्य में कवित्त और ठुमरी का बड़ा महत्व है। हिन्दी भाषा के इतिहास के भक्तिकाल और रीतिकाल में अनेक पद्यात्मक रचनाएँ रची गई। जिनमें से कवित्त भी एक है। यह एक विशेष प्रकार की छन्द रचना है। अधिकांश कवित्तों में राधा कृष्ण की प्रेम लीलाओं का वर्णन होता है। कथक नृत्य में इन कवित्तों को पढ़कर इनके भावों को नर्तक प्रस्तुत करता है।

ठुमरियाँ एक दूसरे प्रकार की पद्य रचनाएँ होती हैं जिनकी विषय वस्तु भी अधिकांशतः प्रणय लीलीयें ही होती हैं। ठुमरियाँ गाई जाती है, एक-एक शब्द को अनेक ढङ्ग से गायक गाता है और नर्तक उनके भावों को मूर्त रूप देता है। ठुमरियों का संगीतिक महत्व अधिक है और कवित्तों का साहित्यिक। कथक नृत्य के ये दोनों ही अङ्ग हैं और कवित्तों और ठुमरियों के भावों तथा कथानकों को मूर्त रूप देना कथक कलाकार का लक्ष्य होता है।

प्रश्न

(१) नृत्य में मुद्राओं का क्या महत्व है यह कितने प्रकार की होती है।

(२) नृत्य करते समय नृत्यकार के भावावेश के अतिरिक्त क्या उनका हाव-भाव, मुद्रा इत्यादि भी दर्शकों का ध्यान आकर्षित करती हैं। इस पर अपने विचार प्रकट कीजिये।

(३) नृत्य में अभिनय का महत्व और उसके भेद, इस पर एक निबन्ध लिखिए।

●

सप्तम् अध्याय

जीवनियाँ

बिन्दादीन जी महाराज

स्व० श्री बिन्दादीन महाराज उच्च कथक ब्राह्मण परिवार में पैदा हुये थे। आपका जन्म लगभग १८३८ ई० के आस-पास हुआ था। आपके पूर्वज जिला इलाहाबाद में तहसील हँड़िया के अरखा या चिलबिला ग्राम के रहने वाले थे। कहते हैं आपके पूर्वजों को कृष्ण भगवान से नृत्य की प्रेरणा मिली और उन्हीं के आदेश से आपके पूर्वजों ने नृत्य का अभ्यास और प्रचार प्रारम्भ किया।

आपके पितामह प्रकाश जी लखनऊ आकर बसे थे। प्रकाश जी ने कथक नृत्य पर एक बृहद ग्रन्थ 'पोथी प्रकाश' लिखा था, जो दुर्भाग्य से आज प्राप्त नहीं है। उनके तीन पुत्र थे। जो तीनों ही नृत्य कला में प्रवीण थे। उनमें से दुर्गा प्रसाद के पुत्र हैं बिन्दादीन महाराज।

ठाकुर प्रसाद ने नवाब वाजिद अली के समय में लखनऊ में बहुत ख्याति पाई। नवाब इनका बड़ा सम्मान करते थे और दरबार में अपने बगल के आसन में बैठाते थे। ठाकुर प्रसाद ने एक नृत्य ग्रन्थ लिखा था जो आग लग जाने से उनके मकान में जलकर भस्म हो गया। वे वाजिदअली शाह के नृत्य गुरु भी थे।

विन्दादीन ने नृत्य की शिक्षा अपने पिता से ही पाई थी। जब विन्दादीज महाराज बारह वर्ष के ही थे तब भी वे बारह-बारह घन्टों तक अभ्यास कर सकते थे। तभी उन्होंने भारत प्रसिद्ध पखावजी कुदऊसिंह से दून फेकने का मुकालबा नवाब वाजिद अली के दरबार में किया था और विजयी रहे। महाराज विन्दादीन मछली गति, मोहनी गति, सागर तरंग गति आदि के लिये प्रसिद्ध थे।

लखनऊ में प्रथम स्वतंत्रता संग्राम (सन् १८५७) में आपका सारा घर बार नष्ट हो गया। गदर के बाद आप फिर लखनऊ में आकर बसे। कुछ दिन बहुत गरीबी में बीता किन्तु जल्द ही भूपाल के नवाव और नेपाल के राजा ने इनका खूब सम्मान किया और धन सम्पत्ति दी।

धन पाकर भी विन्दादीन महाराज बहुत सादगी का जीवन बिताते थे। एक दुपलिया टोपी और कामदार अचकन आपकी पोशाक थी। आप भगवान कृष्ण के बड़े भक्त थे। इसलिए आपने अपने नृत्य और ठुमरियों को कृष्ण प्रेम में सराबोर रखा। आपकी शिष्यता ग्रहण करने के लिये तब की वेश्यायें पागल रहती थीं। वेश्याओं से घिरे रहने पर भी आपका चरित्र ऊँचा रहा।

विन्दादीन महाराज का स्वर्गवास सन् १९१८ ई० में हुआ। मृत्यु के समय ८० वर्ष की आयु थी। इन्होंने विवाह नहीं किया था, इसलिये इनके कोई सन्तान नहीं थी। किन्तु इनके छोटे भाई कालिका प्रसाद के तीन सन्तानों ने अपनी वंश की नृत्य परम्परा को सुरक्षित रखा।

●

अच्छन महाराज

कालिका प्रसाद के तीन पुत्रों में बड़े थे स्व० श्री जगन्नाथ

प्रसाद उर्फ अच्छन महाराज। अच्छन महाराज ने भी अपने चाचा बिन्दादीन की तरह खूब धन और यश कमाया। आपका जन्म अपने नाना के यहाँ सुलतानपुर में १८६३ ई० में हुआ।

आप १८ वर्ष तक रामपुर दरबार में हिज हाइनेस नवाब हामिद अली खां के पास रहे और सन् १९४४ ई० में आपका देहान्त हुआ। अच्छन महाराज के ही पुत्र हैं श्री बिरजू महाराज जो इस समय अपने नृत्य कला से सबको मुग्ध किये हुये हैं।

अच्छन महाराज बीसवीं शती के नृत्य सम्राट माने जाते हैं। शरीर के अंगों के इशारों और भावों द्वारा वह बहुत सूक्ष्म बात कह जाते थे जो शब्द से भी सम्भव नहीं है। अच्छन जी जहाँ एक ओर भाव प्रदर्शन में बेजोड़ थे वहाँ दूसरी ओर ताल और लय पर भी पूरा अधिकार रखते थे। कठिन से कठिन तालों पर भी आपने सुन्दर नृत्य का प्रदर्शन किया है। धमार, सूल, ब्रह्म, आड़ाचौताल और सवारी आदि तालों पर आप घण्टो नाच सकते थे।

आपने नृत्य कला पर एक बृहत् ग्रन्थ भी लिखा। किन्तु दुर्भाग्य से उसे किसी ने चुरा लिया और तब से यह अप्राप्य ही है। अच्छन महाराज बड़े हँसमुख, मिलनसार और मृदुभाषी थे।

अच्छन महाराज श्रृंगार, क्रोध, वात्सल्य, शान्त आदि सभी रसों की अवतारण कर सकते थे। आपने कृष्ण लीला सम्बन्धी

अनेक नृत्यों की रचना की। माखन चोरी, पानी भरने जाना, वंशी वादन आदि अनेक ऐसे उत्तम कथानकों पर नृत्य किया है जो लोगों को हमेशा याद रहेगा।

अच्छन महाराज शरीर से कुछ भारी थे। पर इसके बावजूद भी आप बेजोड़ थे। मंच पर जिस समय आप आते उस समय दर्शक दर्शन मात्र से आत्म विभोर हो जाता। आपके ही पुत्र श्री ब्रजमोहन नाथ उर्फ बिरजू महाराज हैं जो नृत्य के उच्च कलाकर हैं।

शम्भू महाराज

शम्भू महराज, स्व० अच्छन महाराज के भाई थे। आपके पिता कालिका प्रसाद थे जो विन्दादीन महाराज के छोटे भाई थे। कथक नृत्य के लखनऊ घराने के आप सबसे सम्मान-नीय कलाकार थे। इस समय के भारत के सर्वाधिक संख्या में जाने माने कथक नर्त्तकों के गुरू होने का सौभाग्य भी आपको ही मिला था। शम्भू महाराज तीन भाई थे, स्व० अच्छन महाराज, लच्छू महाराज और शंभू महा-राज। तीनों ही नृत्य कला में पारंगत रहे।

आपका जन्म कात्तिक पूर्णिमा को १६०७ ई० में लखनऊ में हुआ। १३ वर्ष तक आपकी तालीम अच्छन महाराज द्वारा हुई। फिर

ही ठुमरी गायन में भी कुशल थे। आपको नृत्य सम्राट, अभिनय चक्रवर्ती, पद्मश्री आदि उपाधियाँ मिली हैं आपका देहान्त ४ नवम्बर १६७० का ६३ वर्ष की आयु में नई दिल्ली में कंठ-कैंसर से हो गया।

उदय शंकर

भारत में भारतीय शैली के बैले नृत्यों का प्रचार और लोकप्रिय बनाने में श्री उदयशंकर का नाम सदा श्रद्धा से लिया जाएगा। आपका जन्म उदयपुर में हुआ था, इसी कारण आपका नाम उदय शंकर पड़ा। आपके पिता उच्च कुलीन बंगाली ब्राह्मण डा० श्यामा शंकर चौधरी थे।

बचपन से ही श्री उदयशंकर कला प्रेमी और संवेदनात्मक हृदय लिये हुये थे। बचपन में आपको चित्र और संगीत कलाओं से यथेष्ट प्रेम था। अपने स्कूल से भाग कर संगीत की महफिलों में पहुँच जाना अनेक बार हुआ है। और दीवारों और स्कूल की कापियों पर पाठ की जगह चित्रकारी करते थे।

उनकी रुचि को देखकर उनके पिता ने सन् १६१७ ई० में इन्हें जे० जे० स्कूल आफ आर्ट्स, बम्बई में दाखिल कर दिया। आप इन्हीं दिनों गान्धर्व विद्यालय, बम्बई में संगीत की भी शिक्षा लेते रहे।

बम्बई में आर्ट की शिक्षा लेकर आप लन्दन के 'रॉयल स्कूल आफ आर्ट्स' में भरती हुये और वहाँ अपनी विशेष योग्यता दिखाई। आपने कुछ नाटिकाएँ भी लिखीं। मित्रों के यहाँ प्राइवेट जल्सों में आप नृत्य का प्रदर्शन किया करते थे। ऐसे ही किसी कार्यक्रम में आपकी मुलाकात जगह प्रसिद्ध नर्तकी अन्ना-

पावलोआ से हुई। सन् १९२३ ई० में आपने उस नर्तकी के टीम में शामिल होकर अमरीका आदि देशों का भ्रमण किया।

फिर कुछ समय के लिये पेरिस में आप बड़ी तंगदस्ती की हालत में रहे। वहीं आपकी मुलाकात महाराष्ट्रीय कलाकार विष्णुपन्त शिराली से हुई, और आप लोगों ने मिलकर भारतीय नृत्य प्रदर्शन के लिये एक टीम बनाई। उनके प्रदर्शनों में उन्हें खूब सफलता मिली। धन और यश भी मिला। श्री शिराली अभी भी आपके टीम में संगीत का कार्य संभाले हुये हैं।

विदेशों से मान सम्मान लेकर सन् १९२९ ई० में आप भारत आये। यहाँ पर भी आपका स्वागत हुआ। नृत्यकला की शिक्षा के लिये 'उदयशंकर इन्डिया कल्चर' नाम से एक नृत्य का स्कूल आपने अलमोड़ा में कुछ वर्षों तक चलाया। कल्पना नामक एक नृत्य प्रधान चलचित्र भी आपने बनाया। जिसका आपने भारत और विदेशों में भी खूब सफलता के साथ प्रदर्शन किया।

आजकल आप अपनी पार्टी के साथ भारत के विभिन्न नगरों में 'नृत्य-नाट्य' का प्रदर्शन किया करते हैं। इनसे एकत्रित धन से वे बम्बई में एक ऐसी संस्था स्थापित करना चाहते हैं जिससे नृत्य कला के विद्यार्थियों को उच्च शिक्षा दी जा सके।

स्वभाव से गर्व रहित, आपका जीवन बहुत सादा रहन सहन का है। आपको बंगाली, हिन्दी, गुजराती, अंग्रेजी, फ्रेन्च आदि भाषाओं का ज्ञान है। आपके ही अनुज श्री रविशंकर हैं जिन्होंने देश और विदेश में सितार वादन में अच्छी ख्याति पाई है।

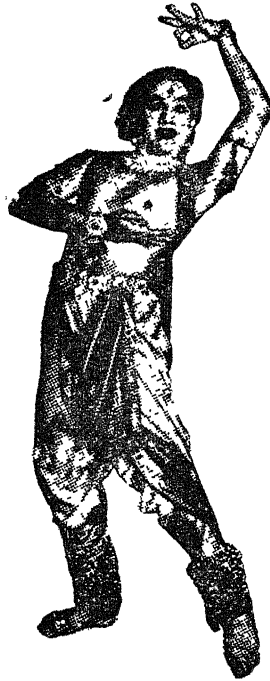
★

गोपी कृष्ण

गोपीकृष्ण अपने 'झनक-झनक पायल बाजे' चित्र के नृत्याभिनय के कारण काफी विख्यात हुये। वैसे भी आपका जन्म अगस्त सन् १९३३ ई० में कलकत्ते में एक सगीत प्रेमी परिवार में हुआ। आपके नाना पं० सुखदेव प्रसाद कला के बड़े मर्मज्ञ थे और आपकी ही मौसी हैं सुप्रसिद्ध नर्तकी सितारा देवी तथा अलकनन्दा देवी।

आपने बहुत छोटी अवस्था से नृत्य को शिक्षा लेना प्रारम्भ किया। पहले अपने नाना पं० सुखदेव प्रसाद और बाद में नृत्य सम्राट शम्भू महाराज से आपने नृत्य की शिक्षा ली। अपनी मौसी सितारा देवी से भी भरतनाट्यम, मणिपुरी आदि नृत्य शैलियों को सीखा।

आप बम्बई में रहते हैं। वहाँ आपने आँधियाँ, परणीता, संगदिल, बागी, लहरें आदि कई फिल्मों में नृत्य निर्देशन भी किया है। गोपी कृष्ण जहाँ एक ओर कथक शैली के विद्वान हैं वहाँ लोक नृत्य, मणिपुरी नृत्य, भरतनाट्यम तथा पाश्चात्य नृत्यों के भी विशेषज्ञ हैं। भारत के अनेक अच्छे संगीत सम्मेलनों में आपने अपने नृत्य का प्रदर्शन किया है।

★

सितारा देवी

सितारा देवी को भारतीय चलचित्र जगत के प्रेमी अच्छी तरह से जानते हैं। आप एक कुशल अभिनेत्री और कुशल

नर्तकी हैं। आपका जन्म कलकत्ते में हुआ। आपके पिता श्री सुखदेव प्रसाद स्वयं एक उत्कृष्ट कलाकार थे।

जब आपकी आयु ६-७ वर्ष की ही थी, तभी से आपकी रुचि नृत्य की ओर हुई। जब उम्र लगभग १२ वर्ष की हुई तो

अपने नृत्य सम्राट शम्भू महाराज से नियमित शिक्षा लेनी प्रारंभ किया। यद्यपि गुरु परम्परा से आप कालिका-बिन्दादीन घराने की ही हैं पर आपके नृत्य में अब उक्त घराने से काफी भिन्नता भी आ गई है' जो आपकी वैयक्तिक रुचि का प्रभाव है।

आप भी कथक, भारत नाट्यम, मणिपुरी, लोकनृत्य और विदेशी नृत्यों में समान रूप से सिद्धहस्त हैं। पहले आप चलचित्रों में अभिनय किया करती थीं पर अब आप स्वतन्त्र होकर अपने नृत्यों का प्रदर्शन संगीत सम्मेलन में करती हैं। चित्र निर्माता आसिफ से आप का विवाह हुआ था।

कुछ वर्षों पूर्व आपने अनेक योरोपीय देशों का अपनी मंडली के साथ भ्रमण किया और वहाँ पर अपनी कला का प्रदर्शन कर भारतीय नृत्य के प्रति विदेशियों का ध्यान आकर्षित कराया है।

●

अनुराधा गुहा

बंगाल की लावण्यमयी और प्रतिभा सम्पन्न नृत्यकर्त्री का भविष्य उज्वल है। चीन के शिष्टमण्डल में जाने के कारण आपकी गणना कथक नृत्य के श्रेष्ठ कलाकारों में होने लगी है। आकर्षक मुद्रा के साथ अंगों का माधुर्यमय चपल संचालन आपकी कला की मुख्य विशेषता है।

कुमारी अनुराधा ने नृत्य का अभ्यास बाल्यकाल से ही प्रारम्भ किया। जब घर में गायन-वादन या कीर्तन होता तो बालिका अनुराधा उसकी तर्ज पर ही झूम-झूम कर नाचने लगती। आठ वर्ष की उम्र में

ही प्रसिद्ध गायक के० सी० डे से गायन सीखना प्रारम्भ किया। दस वर्ष की उम्र में कथक नृत्य की क्रमबद्ध शिक्षा श्री नलिन गंगोली से लेना प्रारम्भ किया। गंगोली, अच्छन महाराज के शिष्य हैं। तीन-चार वर्ष बाद ही संगीत सम्मेलनों में आपने भाग लेना शुरू कर दिया और बंगाल, बिहार तथा असम में अच्छी ख्याति पाई। १६५४ में उन्हें भारतीय सांस्कृतिक छात्र-वृत्ति मिली और फिर वे शम्भू महाराज की शिष्य बन गई।

गायन और नृत्य के अतिरिक्त अनुराधा गुहा आजकल अलाउद्दीन खाँ के आदेश पर प्रसिद्ध सरोद वादक श्याम गंगोली से सितार सीख रही हैं।

वैजयन्ती माला

लोकप्रिय सिनेमा अभिनेत्री वैजयन्ती माला से काफी लोग परिचित हैं। एक ओर आप अभिनय कला में पारंगत हैं तो दूसरी ओर दक्षिण की भरत नाट्यम नृत्य शैली की भी विशेषज्ञा हैं।

आप दक्षिण भारत की प्रसिद्ध नर्तकी और अभिनेत्री वसुन्धरा देवी की पुत्री हैं। आपको भरत नाट्यम नृत्य की शिक्षा बहुत बचपन से मिली है और आज अकेले आपको यह गौरव प्राप्त है कि आपने अत्यधिक बार विदेशों से आये विशिष्ट

अतिथियों के सामने नृत्य प्रस्तुत किया है। वैजयन्ती माला को इन अनेक लोगों से अपने सौन्दर्य, गुण और कला ज्ञान की सराहना मिल चुकी है।

सन् १९५९ में वैजयन्ती माला एक ट्रूप लेकर विदेश गई। वहाँ इंगलैण्ड में आपको विशेष प्रसिद्धि मिली। किन्तु इटली में चन्द वर्षों पूर्व आपके नृत्य की जो सराहना हुई और जो सफलता आपको मिली वह अभूतपूर्व थी।

फिल्माभिनय के अतिरिक्त, संगीत सम्मेलनों में आप अक्सर अपने नृत्य का प्रदर्शन करती हैं। दिल्ली का भी दौरा आपको बहुत लगाना पड़ता है क्योंकि जब कोई विदेशी विशिष्ट अतिथि आता है तो उसके लिये प्रस्तुत सांस्कृतिक कार्यक्रम तब तक अधूरा समझा जाता है, जब तक उसमें वैजयन्ती माला नृत्य न हो।

●

बिरजू महाराज

बिरजू महाराज के नाम से लोकप्रिय कथक आचार्य का नाम ब्रज मोहन नाथ है। आपके पिता लखनऊ घराने के विख्यात अच्छन महाराज हैं। बचपन में जब वे अपने पिता को शिष्यों को नृत्य सिखाते देखते थे तो उन्हें नृत्य सीखने की प्रेरणा मिली। घर का वातावरण भी संगीत-नृत्यमय था। बचपन में ही थोड़ा धन एकत्र कर परम्परागत रूढ़ि के अनुसार आपने पिता से गन्डा बँधवाया, किन्तु दुर्भाग्यवश जब वे केवल दस वर्ष के थे तभी आपके पिता चल बसे। उसके बाद आपने अपने चाचा लच्छू महाराज एवं शम्भू महाराज से विधिवत शिक्षा लिया।

सात वर्ष के ही जब आप थे तो देहरादून में अकेले अपने नृत्य का सर्वप्रथम और सफल प्रदर्शन आपने किया था। आपके पिता के मृत्यु के बाद आपको अनेक कठिनाइयाँ झेलनी

पड़ी। आजीविका के लिये कार्य भी करना पड़ा। किन्तु नृत्यकार बनने की आपकी इच्छा दिनोदिन बलवती होती रही। जब कभी आप चलचित्र देखते तो बिरजू महाराज को उसी प्रकार नृत्य-नाट्य तैयार करने की इच्छा होती। जीवन के अनेक उतार-चढ़ाव के बाद आपको दिल्ली के "संगीत भारती' नामक संस्था में नृत्य शिक्षक का काम मिला। यहाँ आपने कुछ नृत्यनाट्यों की रचना की पर सफलता न मिल सकी। इसके पश्चात् आप अपने घर लखनऊ आ गये।

दिल्ली में जब 'भारतीय कला केन्द्र' की स्थापना हुई तो आप की नियुक्ति उसमें हुई। तभी आपने 'कुमार सम्भव' 'मालती माधव' और 'शाने अवध' जैसे श्रेष्ठ बैले या नृत्य-नाट्य प्रस्तुत किये। इनमें आपको अपने चाचा लोगों से भी सहयोग मिला।

स्वभाव से मिष्ठभाषी, अत्यन्त मिलनसार बिरजू महाराज एक श्रेष्ठ कथक कलाकार हैं। विदेशों का भी आपने भ्रमण किया है और सफलता पाई है। भारत के तो प्रायः समस्त

श्रेष्ठ संगीत सम्मेलनों में आपका प्रदर्शन हो चुका है। आपके विचार से कथक नृत्य का मानव स्वभाव से गहरा सम्बन्ध है और इस नृत्य में लय-ताल, गत, भाव और अभिनय सभी बराबर महत्व के हैं। कथक नृत्य के साथ ही बिरजू महाराज ठुमरी गायन, तबला-मृदङ्ग वादन में भी अत्यधिक प्रवीण हैं।

६
दमयन्ती जोशी

आप का जन्म बम्बई के एक साधारण परिवार में हुआ था, पर आपने परिश्रम से नृत्य कला में पारंगत हो अन्तराष्ट्रीय ख्याति पाई है। बचपन में ही आपके पिता नहीं रहे, अतः आपका लालन पालन आपकी माता ने अनेक कठिनाइयों को झेलते हुये किया। अनेक विरोधों के बावजूद माँ ने ही दमयन्ती की नृत्य इच्छा को फलवती किया। नृत्य की ओर दमयन्ती का झुकाव देखकर आपकी माता ने आप के लिये नृत्य शिक्षक रख दिया।

आप शीघ्र ही नृत्य में प्रवीण होती गई। जब आप आठ वर्ष

की थी तभी प्रख्यात नर्तकी मेनका देवी के साथ विदेशों का भ्रमण किया। आपकी कला देखकर स्व० लीला शोके ने आपको अपने मण्डली में रख लिया और तब आपको भारत के अतिरिक्त बर्मा, लंका, मलाया तथा अनेक योरोपीय देशों का भ्रमण करने का अवसर मिला। इस यात्रा में आपने अनेक स्थानों पर अपने नृत्य का प्रदर्शन कर जनता से तारीफ पाई।

दमयन्ती जोशी ने भारत लौटने पर सन् १६४२ से कथक नृत्य की विशेष शिक्षा अच्छन महाराज, शम्भू महाराज और लच्छू महाराज से लिया। आप कथक, भरत नाट्यम, कथकली, मणिपुरी और पाश्चात्य नृत्यों में भी दक्ष हैं।

नृत्य का सर्वप्रथम प्रदर्शन आपने मेरठ में किया और फिर उसके बाद भारत सरकार की ओर से चीन, जापान, यूनान आदि देशों में गई, जहाँ आपको काफी ख्याति मिली। सन् १६५४ ई० में चीन जाने वाले सांस्कृतिक मण्डल में आप भी सम्मिलित थीं। वहाँ आपके कथक और मणिपुरी नृत्यों को विशेष पसन्द किया गया। इस समय भी आप संगीत सम्मेलनों में अपने नृत्य का सफल प्रदर्शन करती हैं।

कथक नृत्य के बारे में दमयन्ती जी के विचार हैं कि लखनऊ घराने में अभिनय पर अधिक बल दिया गया है, इसलिए वह जयपुर घराने में श्रेष्ठ है, जिसमें गत, तोड़े ही प्रमुखता है। आजकल दमयन्ती जी रीतिकालीन नायिका भेद का अभ्यास कर रही हैं। आजकल आपकी कठिन साधना का ध्येय है—किस प्रकार नृत्य के माध्यम द्वारा रीतिकालीन नायिकाओं को मंच पर मूर्त्त रूप दिया जा सकता है।

●

रोशन कुमारी

अम्बाले की अपने समय की प्रसिद्ध गायिका और सिनेमा अभिनेत्री जोहरा बेगम, रोशन कुमारी की माँ हैं तथा प्रसिद्ध पखावज वादक फकीर मुहम्मद आपके पिता हैं। अतः नृत्य, संगीत तो आपको विरासत में ही मिली है। आपने नृत्य शिक्षा भी बहुत अल्पवय से प्रारम्भ किया। कथक शिक्षा पहले कुछ वर्ष तो के० एस० मोरे से और बाद में जैपुर घराने के प्रसिद्ध आचार्य श्री सुन्दर प्रसाद से लिया। कुछ समय के लिए भरत-नाट्यम के प्रति जिज्ञासा होने के कारण बम्बई के गोविन्दराज पिल्लई से भी शिक्षा लिया। इस समय के कथक नृत्य के दो प्रमुख घरानों में से जैपुर घराने की आप विशेषज्ञा हैं। आपके नृत्य में लखनऊ घराने के सूक्ष्म भावाभिव्यंजन की

प्रमुखता न होकर जैपुर घराने की तोड़ा-परड़ों की विशिष्टता अधिक है। कथक नृत्य की परम्परागत कथाओं-कृष्णकाव्य के अतिरिक्त आधुनिक हास्य-शृंगार मिश्रित कथानकों का भी समावेश आपने अपने नृत्य में किया है, और इनमें लोकप्रियता भी पाई है।

इस समय आप बम्बई में रहती हैं। अनेक फिल्मों में भी आपने नृत्य दिये हैं। दिल्ली, बम्बई, कलकत्ता आदि के प्रायः भी श्रेष्ठ संगीत सम्मेलनों से आपको निमन्त्रण मिल चुका और अपने श्रेष्ठ नृत्य से बार-बार नृत्य प्रेमियों को आत्मविभोर किया है।

प्रश्न

(१) भारत के किसी नृत्य के कलाकार की जीवनी संक्षेप मे लिखिए।

(२) भारत के किसी प्रसिद्ध नृत्यकार का संक्षिप्त परिचय दीजिए तथा उसकी कला सम्बन्धी प्रतिभा की आलोचना कीजिए।

(३) शम्भू महाराज की जीवनी पर प्रकाश डालिए और उनकी नृत्य की विशेषताएँ भी बताइये।

(४) रोशन कुमारी अथवा दमयन्ती जोशी का संक्षिप्त जीवन परिचय दीजिए।

अष्टम अध्याय

लय और ताल

नृत्य में ताल का महत्वपूर्ण स्थान है। सारा नृत्य ताल पर आधारित है। 'संगीत रत्नाकर' नामक ग्रन्थ में लिखा है :— 'गीत वाद्यं तथा नृत्यम् यतस्ताले प्रतिष्ठितम्'। अर्थात् गायन, वादन तथा नृत्य ताल से ही शोभा पाते हैं। नीचे ताल के पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या की जाती है :—

काल :—गायन, वादन तथा नृत्य इन तीनों कलाओं का क्रियाओं में जो समय लगता है, उसे काल कहते हैं। इस काल को नापने के पैमाने को ताल कहते हैं।

ताल :—नाचने की क्रिया में जो समय लगता है अर्थात 'काल के नापने के पैमाने को ताल कहते हैं। ताल के दस प्राण माने गये हैं यथा-काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति और प्रस्तार।

लय :—गाने बजाने अथवा नाचने की क्रियाओं की समान चाल या गति को लय कहते हैं। लय तीन प्रकार की होती है—

(१) विलम्बित लय, (२) मध्य लय, (३) द्रुत लय

विलम्बित लय :—बहुत धीमी चाल या गति को विलम्बित लय कहते हैं। इसे ठाह लय भी कहते हैं।

मध्य लय :—साधारण लय, जो न अधिक धीमी होती है और न अधिक तेज होती है, मध्यलय कहलाती है।

द्रुत लय :—तेज लय को द्रुत लय कहते हैं। साधारण तौर पर विलम्बित लय से दुगुनी तेज लय को मध्य लय और मध्य लय से दुगनी तेज लय को द्रुत लय कहते हैं।

मात्रा :—लय अथवा ताल नापने के साधन को मात्रा कहते हैं। समझने के लिये हम घड़ी के हर सेकेन्ड में होने वाले टिक-टिक को मात्राएँ कह सकते हैं जो एक निश्चित गति से होते रहते हैं।

आवर्तन :—किसी ताल की सम्पूर्ण मात्रा अथवा सम्पूर्ण बोलों के समूह को आवर्तन कहते हैं। झपताल का एक आवर्तन निम्न है—

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धि	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना
×		२			०		३		

ठेका :—किसी ताल के आवर्तन के बोलों के समूह को जो ताल वाद्य पर बजाने जाते हैं, ठेका कहते हैं। तबले अथवा ताल वाद्य पर ताल के बोल बजाये जाते हैं और इन्हीं बोलों को ताल का ठेका कहते हैं। उदाहरण के लिये ताल त्रिताल का ठेका यह है :—

धा धिं धिं धा | धा धिं धिं धा | धा तिं तिं ता | ता धिं धिं धा
×　　　　　　२　　　　　　०　　　　　　३

सम—जिस मात्रा से ताल आरम्भ होता है अथवा जिस मात्रा से ताल किसी वाद्य पर बजाया जाता है, उस मात्रा को उस ताल का सम कहते हैं। सम, ताल की पहली मात्रा पर होती है। सम पर एक विशेष प्रकार का जोर दिया जाता है जिससे अन्य मात्राओं से उसे पहिचानने में आसानी होती है।

खाली :—सम के बाद ताल में दूसरा स्थान खाली का होता है। जिस मात्रा पर ताली नहीं पड़ती अथवा बायें तबले पर खुला हाथ दिखाकर जो मात्राएँ बजाई जाती हैं वह खाली का स्थान होता है।

ताली :—सम के अतिरिक्त ताल में जिन-जिन मात्राओं पर तालियां पड़ती हैं वे ताली अथवा भरी कहलाती हैं।

लयकारियाँ

संगीत में विलंबित, मध्य तथा द्रुत लयों के अतिरिक्त अन्य कई प्रकार की लयकारियाँ होती हैं। उदाहरण के लिये ठाह, दुगुन, तिगुन, चौगुन, अठगुन, आड़, सवाई, कुआड़, बिआड़ इत्यादि लयकारियाँ अधिक प्रचलित हैं। नीचे कुछ लयकारियों की व्याख्या की जाती है :—

ठाह लय :—जिस लय में एक मात्रा पर एक शब्द अथवा अंक बोला जाय या दिखाया जाय उसे ठाहलय कहते हैं। यथा :—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

दुगुन :—ठाह की दुगनी तेज लय को दुगुन की लय कहते हैं और इस लय में ठाह लय की एक मात्रा में दो अंक बोलना या दिखाना पड़ता है, जैसे—

१२ ३४ ५६ ७८

तिगुन :—ठाहलय की एक मात्रा में तीन अंक या शब्द कहने से तिगुन की लय होती है अर्थात् जिस प्रकार ठाहलय में एक मात्रा पर एक अंक दिखाते हैं उसी प्रकार तिगुन में समानान्तर पर एक मात्रा में तीन अङ्क दिखाते हैं, जैसे—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ६ १० ११ १२

चौगुन :—ठाह्लय की एक मात्रा में चार अङ्क या शब्द बोलने से चौगुन की लय होती है, जैसे :—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ६ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६

तालों का वर्णन

आगे कुछ प्रमुख ताल के ठेके तथा उनका विवरण दिया जाता है। इन तालों में प्रयोग होने वाले चिन्ह भातखण्डे पद्धति के अनुसार इस प्रकार हैं।—

×—सम।

०—खाली।

धागे—एक मात्रा में दो बोल।

तिरकिट—एक मात्रा में चार बोल।

तालियों के स्थान पर ताली की संख्या।

ताल कहरवा

इस ताल में ८ मात्राएँ होती हैं। दो विभाग होते हैं और पहली मात्रा पर सम तथा पांचवीं पर खाली है।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल—	धा	गि	न	ति |	न	क	धि	न
ताल—	×				०			

ताल दादरा

४ मात्राएँ होती हैं, ३-३ मात्राओं पर विभाग बनते हैं। कुल दो विभाग होते हैं जिनमें एक ताली और एक खाली होती है। पहली मात्रा पर सम तथा चौथी मात्रा पर खाली।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६
बोल—	धा	धी	ना |	धा	तू	ना
ताल—	×			०		

ताल तीवरा

७ मात्राएँ होती हैं, ३ विभाग होते हैं जो ३-२-२ मात्राओं के होते हैं। पहली मात्रा पर सम और चौथी तथा छठवीं मात्रा पर दूसरी और तीसरी तालियां पड़ती हैं। खाली नहीं होती।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७
बोल—	धा	दिं	ता |	तिट	कत |	गदि	गन
ताल—	×			२		३	

ताल रूपक

७ मात्राएँ होती हैं, ३ विभाग होते हैं जो ३-२-२ मात्राओं के होते हैं। पहला विभाग खाली तथा बाद के दो भरे होते हैं। पहली मात्रा पर सम तथा ४थी व ६वीं मात्राओं पर तालियाँ। यह ताल तीवरा की तरह होता है केवल अन्तर यह कि बोल भिन्न हैं। कुछ लोगों के मत से इसमें पहला विभाग खाली का होता है जब कि तीवरा ताल में खाली नहीं होती।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७
बोल—	ती	ती	ना |	धी	ना |	धी	ना
ताल—	०			२		३	
	×						

ताल धुमाली

८ मात्राएँ होतो हैं । ४ विभाग होते हैं जो २-२ मात्राओं पर पड़ते हैं । तीन ताली और एक खाली, पहली मात्रा पर सम, पाँचवी पर खाली तथा तीसरी और सातवीं पर तालियाँ पड़ती हैं । धुमाली ताल को कहरवा का एक प्रकार माना जाता है ।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल—	धिं	धिं |	धा	तिं |	तक	धिं |	धागे	त्रक
ताल—	×		२		०		३	

झपताल

१० मात्राएँ होती हैं । ४ विभाग होते हैं जो २, ३, २, ३, मात्राओं के होते हैं । ३ ताली और एक खालो होतो है । पहली मात्रा पर सम, छठवीं पर खाली तथा तीसरी और आठवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं ।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
बोल—	धी	ना |	धी	धी	ना |	ती	ना |	धी	धी	ना
ताल—	×		२			०		३		

सूल ताल (सूल फाक)

१० मात्रायें होती हैं । ५ विभाग २-२ मात्राओं के होते हैं । ३ ताली और २ खाली । पहली मात्रा पर सम तथा तीसरी और नवीं मात्राओं पर खालियाँ तथा पाँचवीं और सातवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं ।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
बोल—	धा	धा |	दिं	ता |	किट	धा |	किट	तक |	गदि	गन
ताल—	×		०		२		३		०	

एक ताल

१२ मात्रायें होती हैं। ६ विभाग हैं जो २-२ मात्राओं पर पड़ते हैं। ४ ताली और २ खाली। पहली मात्रा पर सम, तीसरी और सातवीं मात्राओं पर खालियाँ तथा पाँचवी, नवीं और ग्यारहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं।

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
धिं धिं | धागे तिरकिट | तू ना | क त्ता | धागे तिरकिट | धी ना
× ० २ ० ३ ४

चारताल

१२ मात्रायें होती हैं, ६ विभाग जो २-२ मात्राओं के होते हैं। ४ ताली और दो खाली। पहली मात्रा पर सम, तीसरी और सातवीं मात्राओं पर खालियाँ तथा पाँचवीं, नवीं, ग्यारहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं। इस ताल की मात्रायें एक ताल के समान है पर बोल में अन्तर है।

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
धा धा | दिं ता | किट धा | दिं ता | किट तक | गदि गन
× ० २ ० ३ ४

ताल झूमरा

१४ मात्रायें, ४ विभाग होते हैं। चौथी और ग्यारहवीं मात्रा पर ताली और आठवीं पर खाली पड़ती है।

धिं ऽधा तिरकिट | धिं धिं धागे तिरकिट | तिं ऽता तिरकिट |
× २ ०

धिं धिं धागे तिरकिट ।

३

ताल धमार

इस ताल में १४ मात्राएँ होती हैं। ५-२-३-४ मात्राओं के ४ विभाग होते हैं। पहली पर सम, छठवीं पर ताली, आठवीं पर खाली और ग्यारहवीं पर ताली पड़ती है।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
बोल—	क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
ताल—	×					२		०			३			

ताल दीपचन्दी

१४ मात्रायें होती हैं, ४ विभाग जो ३-४-३-४ मात्राओं के होते हैं। ३ ताली तथा १ खाली। पहली मात्रा पर सम, आठवीं मात्रा पर खाली तथा चौथी और ग्यारहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती है। इस ताल को कुछ लोग 'चाचर' कह कर पुकारते हैं।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
धा	धिं	ऽ	धा	धा	तिं	ऽ	ता	तिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ
×			२				०			३			

आड़ा चारताल

इस ताल में १४ मात्राएँ होती हैं। २-२ मात्राओं के सात विभाग होते हैं। पहली मात्रा पर सम, तथा तीसरी, सातवीं, ग्यारहवीं मात्रा पर ताली तथा पाँचवीं, नौवीं तथा तेरहवीं पर खाली पड़ती है।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
धीं	धीं	ना	त्रक	तू	ना	कत	ती	ना	धी	ना	धी	धी	ना
×		२		•		३		०		४		०	

तीनताल (त्रिताल)

१६ मात्राएँ होती हैं। ४-४ मात्राओं के ४ विभाग होते हैं जिनमें ३ ताली और एक खाली। पहली मात्रा पर सम, नवीं मात्रा पर खाली तथा पाँचवीं और तेरहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				२				०				३			

ताल जत

इसमें १६ मात्रायें होती हैं और ४-४ मात्राओं के ४ विभाग होते हैं। पहली पर सम, पाँचवीं और तेरहवीं पर ताली और नवीं पर खाली पड़ती है।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
धा	ऽ	धिं	ऽ	धा	धा	तिं	ऽ	ता	ऽ	तिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ
×				२				०				३			

ताल तिलवाड़ा

१६ मात्रायें होती हैं, ४-४ मात्राओं के चार विभाग होते हैं, ३ ताली और एक खाली। पहली मात्रा पर सम, नवीं मात्रा पर खाली तथा पाँचवी और तेरहवीं मात्राओं पर तालियाँ पड़ती हैं। इस ताल की मात्रायें तीनताल के समान हैं परन्तु यह

ताल विलम्बित लय में बजाया जाता है तथा इसके बोल भी पृथक है :—

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल—	धा	तिरकिट	धीं	धीं	धा	धा	तीं	तीं
ताल—	×				२			

	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
	ता	तिरकिट	धीं	धीं	धा	धा	धीं	धीं
	०				३			

●

तालों की दुगुन, तिगुन तथा चौगुन लिखना

किसी भी ताल की विभिन्न लयों में कहा या लिखा जा सकता है। नीचे के उदाहरण के लिये झपताल को विभिन्न लयों में लिख कर बतलाया जाता है :—

दुगुन :—झपताल के एक आवर्तन में ही उसके बोल दो बार कहना दुगुन अथवा दून कहलाता है।

मात्रा—	१	२	३	४	५	६	७
बोल—	धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना	धीना	धीधी
ताल—	×		२			०	

८	९	१०
नाती	नाधी	धीना
३		

तिगुन—झपताल के आवर्तन में ही उसके बोल तीन बार कहना तिगुन की लय कहलाती है।

मात्रा—	१	२	३	४	५
बोल—	धीनाधी	धीनाती	नाधीधी	नाधीना	धीधीना
ताल	×		२		

	६	७	८	९	१०
	तीनाधी	धीनाधी	नाधीधी	नातीना	धीधीना
	०		३		

चौगुन—झपताल के एक आवर्तन में उसके बोल चार बार बोलना चौगुन की लय कहलाती है।

मात्रा—	१	२	३	४	५
बोल—	धीनाधीधनी	नातीनाधी	धीनाधीना	धीधीनाती	नाधीधीना
ताल—	×		२		

६	७	८	९	१०
धीनाधीधी	नातीनाधी	धीनाधीना	धीधीनाती	नाधीधीना
०		३		

कभी-कभी ऐसा भी होता है कि ताल के केवल एक आवर्तन की दून, तिगुन और चौगुन पूछी जाती है। इसमें ताल की दून, तिगुन और चौगुन प्रारम्भ करने के स्थान को मालूम करके ही उसे ठीक से लिखा या कहा जा सकता है। नीचे झपताल के एक आवर्तन की दून, तिगुन और चौगुन प्रारम्भ करने के स्थानों को गणित द्वारा समझाया जाता है :—

दून :—झपताल में १० मात्राएँ होती हैं। और दून की लय में एक मात्रा में २ अंक बोले या लिखे जाते हैं। इसलिये झपताल के एक आवर्तन की दून $\frac{१०}{२}$=५ मात्राओं में आयेगी। यह इस प्रकार लिखी जायगी।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धी	ना	धी	धी	ना	धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना
×		२			०		३		

तिगुन :—झपताल में कुल मात्राएँ १० होती हैं और तिगुन में एक मात्रा में ३ अंक बोले या लिखे जाते हैं। इसलिये झपताल के एक आवर्तन की तिगुन $\frac{१०}{३}$ = ३$\frac{१}{३}$ मात्राओं में आयेगी। यह इस प्रकार लिखी जायगी।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धी	ना	धी	धी	नी	ती	SSधी	नाधीधी	नातीना	धीधीना
×		२			०		३		

चौगुन :—झपताल में कुल १० मात्राएँ होती हैं और चौगुन की लय में एक मात्रा में ४ अंक बोले या लिखे जाते हैं। इस लिये झपताल के एक आवर्तन की चौगुन $\frac{१०}{४}$ = २$\frac{१}{२}$ मात्राओं में आयेगी; यह इस प्रकार लिखी जायेगी।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	SSधीना	धींधीनाती	नाधीधीना
×		२			०		३		

एक ही आवृत्ति में दून, तिगुन आदि लिखने का नियम यह है कि ताल में जितनी मात्राएँ होती हैं उनको दून के लिये दो से तिगुन के लिये ३ से भाग देकर पहले यह मालूम कर लिया जाय कि दून, तिगुन, चौगुन आदि कितनी मात्राओं में आ जायेगी। इस तरह जो संख्या प्राप्त हो उसको जिस ताल का दून, तिगुन निकालना हो, उसकी कुल मात्राओं की संख्या से (उदाहरणार्थ झपताल में १० से) घटा दें। इस तरह जो संख्या प्राप्त हो, ताल की उसी मात्रा के बाद से दून, तिगुन आदि प्रारम्भ किया जायेगा। जिसके लिखने की विधि ऊपर बताई गई।

प्रश्न

(१) अड़तालिस मात्राओं के समूह से आप अपने पाठ्य-क्रम कौन-कौन से ताल बना सकते हैं। उन्हीं तालों में ताल-लिपि सहित ततकार, दून, तिगुन और चौगुन में लिखिये।

(२) लयकारी से आप क्या समझते हैं ? किसी ताल में ततकार के द्वारा किन्हीं चार प्रकार की लयकारी दिखाइये।

(३) मात्रा, आवर्तन, सम तथा ठेका पर संक्षिप्त टिप्पणियाँ लिखिये।

(४) एकताल को दुगुन की लय में और चारताल को तिगुन की लय में ताल लिपि में लिखिये।

(५) नृत्य में लयकारी का क्या महत्व है। किन-किन नृत्यों में लयकारी का प्रदर्शन किया जाता है। इस पर अपने विचार लिखिये।

●

नवम् अध्याय

लहरा

नृत्य के साथ हारमोनियम, सारंगी अथवा बेला आदि पर जो धुन बजती है उसे लहरा या नगमा कहते हैं। लहरे की स्वर रचना ऐसी होती है जिससे नर्तक को तथा दर्शक को, और तबलिये को भी स्पष्ट रूप में मालूम होता रहे कि किसी विशिष्ट समय में वह ताल की कौन सी मात्रा पर है।

नीचे विभिन्न राग और तालों में कुछ लहरे दिये जा रहे हैं। ये लहरे भातखंडे स्वरलिपि पद्धति में लिखे गये हैं।

दादरा ताल

राग खमाज

(१) गम पध गम | गरे सरे नीस
×   ०

(२) ग प म | रे म ग | स रे नि | स रेग मप
× ० × ०

रूपक ताल तथा तीवरा ताल

राग बैरागी भैरव

(१) म प | सं – नी | सं – | सं नी | प नी रें | सं –
३ × २ ३ × २

राग कल्याण

(२) नी रे | ग म॑ | प – प म॑ ग | रे ग | रे – स
२ | ३ | × | २ | ३ | ×

कहरवा ताल

(१) गम पध गम प- | गम गरे सरे नी॒स
× ०

झपताल

राग भीमपलासी

(१) ग॒ रे | नी॒ स ग॒ | म प | ग॒ रे स
× | २ | ० | ३

राग केदार

(२) प – | म॑ प ध | प म | रे नी॒ स
× | २ | ० | ३

(३) रे रे | स – स॒ | नी॒ स | नी॒ ध॒ प॒
× | २ | ० | ३

राग वृन्दावनी सारंग

(४) नी॒ स | रे म रे | प स | रे नी॒ स
× | २ | ० | ३

एकताल तथा चारताल

(१) प – | म॑ प | ध प | म – | स रे | नी॒ स
× | ० | २ | ० | ३ | ४

राग जैजैवन्ती

(२) रे ग | म – | रे ग॒ रे स | नी॒ स | ध॒ नी॒
× | ० | २ | ० | ३ | ४

राग वृन्दावनी सारंग

(३) नी़ स | रे स | रे म | रेप मरे | स रे | नी़ स
× ० २ ० ३ ४

(५) ग म | प नी | सं – | – नी | प म | ग स
३ | ४ | × | ० | २ | ०

धमार ताल

(१) ग ग स ग म | प – | ध म रे | स नी़ध़ स –
× २ ० ३

राग मालकोश

(२) सं – – नी ध | म – | ग स – | ग म ध नी
× | २ | ० | ३

तीनताल

राग चन्द्रकौस

(१) ग म ध नी | सं – – – | नी ध नी सं | नी ध म गस
३ | × | २ | ०

राग भीमपलासी

(२) ग ग रे स | नी स ग म | प – म – | ग रे स –
× | २ | ० | ३

राग केदार

(३) प – प प | मं प ध प | म – म म | स रे नी़ स
× | २ | ० | ३

राग जैजैवन्ती

(४) रे – – रे | ग म प रे | ग रे स नी़ | स ध़ – नी
× | २ | ० | ३

राग खमाज

(५) ग – ग स	ग म प ध	म – म प	गम रेग सरे ऩीस
×	२	०	३

राग विहाग

(६) स ग म प	ग म प –	ग म ग रे	स – ऩी स
×	२	०	३

राग वृन्दावनी सारंग

(७) ऩी ऩी ऩी ऩीस	रे रे रे स	रे म रे प	मरे सरे ऩीस
×	२	०	३

(८) प – – –	ग म प –	ग म ग रे	स रे ऩी स
×	२	०	३

प्रश्न

(१) कथक नृत्य में लहरे का क्या स्थान है। क्या अन्य नृत्य शैलियों में भी लहरे बजते हैं।

(२) तीनताल में चार सुन्दर लहरे भातखण्डे स्वर लिपि में लिखिए

(३) धमार तथा झपताल में एक-एक सुन्दर लहरों को दुगुन की लय में लिखिए।

(४) क्या झपताल और सूलताल में दस मात्राओं के ही लहरे से काम चल सकता है ? तर्क सहित उत्तर दीजिए।

दशम अध्याय

पोशाक और मेकअप

सफल नृत्य प्रदर्शन के लिए आवश्यकतायें

नृत्य प्रदर्शन में सफलता पाने के लिये अच्छे नृत्यकार को जहाँ अभ्यास और शिक्षण की आवश्यकता होती है, वहीं उत्तम पोशाक (वस्त्राभूषण) और मेकअप (रूप सज्जा) की भी उतनी ही आवश्यकता है। साथ ही श्रेष्ठ तबला वादक और सारंगी-वादक भी अनिवार्य हैं। वास्तव में नृत्य के सफल प्रदर्शन में समान रूप से इन सब चीजों का योग होता है। यहाँ तक कि ध्वनि और प्रकाश की समुचित व्यवस्था न होने पर अच्छे से अच्छा कार्यक्रम भी प्रभावहीन हो जाते हैं।

परम्परागत वेशभूषा

कथक नृत्य में परम्परागत वेशभूषा का ही प्रयोग होता है। पुरुष और स्त्री नर्त्तक के लिये यद्यपि अनिवार्य रूप से अलग पोशाक नहीं है तब भी रूप सज्जा आदि में नर-नारी की जातीय विशेषता तो रखनी ही पड़ती है।

पुरुष नर्त्तक प्रायः चूड़ीदार पायजामा और ऊपर घेरदार बाराबंदी या अचकन अथवा कुरता अथवा ऊपरसे शेरवानी भी पहन लेते हैं। दुपट्टा को लेकर कमर से बाँध लेते हैं जिससे वह निखर आता है। सर या तो खुला ही रखते हैं अथवा कामदार जरी की अथवा साटन आदि की दुपलिया या चुन्नटदार टोपी

पहनते हैं। यह पोशाक मुसलमानी है। इस पोशाक में कृष्ण चरित्र का चित्रण यद्यपि उपहासास्पद अवश्य है परन्तु परम्परा से यही देखते आने के कारण कुछ वैसा बुरा नहीं लगता। वैसे यह कल्पना बिलकुल वैसे ही है जैसे भगवान शिव सूट-बूट-टाई पहन कर तान्डव नृत्य कर रहे हों।

कुरते के ऊपर कई कलाकार खुले गले की वास्कट भी पहनते हैं। तब वे दुपट्टा को कन्धे के ऊपर से लेकर कमर में तिरछा करके बाँधते हैं।

कथक नृत्य की दूसरी पोशाक में सादी अथवा कामदार धोती कमर के नीचे पहनी जाती है। कमर के ऊपर का भाग खुला रहता है और एक उत्तरीय कन्धों पर पड़ा रहता है। यह पोशाक परम्परागत कृष्ण चरित्र के अधिक निकट है।

स्त्री नर्त्तक भी चूड़ीदार पायजामा पहनती हैं। ऊपर जो घेरदार कुरता होता है, स्त्रियों में वह कुछ अधिक नीचा होता है। उत्तरीय अथवा दुपट्टा अनिवार्य है। इससे वक्ष के उभार को ढकने से सहूलियत होती है और नृत्य में भी अश्लीलता अथवा अनौचित्य दोष से बचत होती है। स्त्रियों की दूसरी पोशाक साड़ी और ब्लाउज है। यह परम्परागत भारतीय नारी, विशेषकर उत्तर प्रदेश और बंगाल के नारियों के पहनावे जैसा ही होता है। धोती उल्टा पल्ला होती है। स्त्रियों की तीसरी पोशाक में वे लहँगा, अँगियाँ और चुनरी पहनती हैं। स्त्री नर्तकी कुछ भी पहने, पैरों में सबसे नीचे चूड़ीदार पायजामा पहनना उसके लिये अनिवार्य है क्योंकि नृत्य क्रिया में और विशेषकर चक्कर लेने में साड़ी या लहँगा के उठ जाने पर भी उसका शरीर ढंका रहता है।

वस्त्रों में रंगों का चुनाव

कलाकारों के सामने अपने लिये उपयुक्त पोशाक और रंग विधान की समस्या सामने आती है। इसके लिए कोई नियम बनाना कठिन है। अपनी-अपनी रुचि के अनुसार वस्त्र-परिधान का चुनाव करना चाहिये। पोशाक नृत्य के भाव और समय के अनुसार ही होनी चाहिये। वातावरण में विशेषता और भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति देने वाली पोशाक होनी चाहिये।

भारत गरम और नम जलवायु का देश है। इसी कारण यहाँ की रुचि में अनेक रंगों का प्रेम है। संस्कृत साहित्य में प्रत्येक रंग से किन-किन भावों की अभिव्यंजना हो सकती है इसका विस्तार से उल्लेख है। रंग और भावों का यद्यपि कोई अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है। जहाँ थोड़े बहुत नियम बनाने की चेष्टा की गई है वहाँ अपवादों की संख्या नियमों से चौगुनी ज्यादा है।

वस्त्रों के रंगों के चुनाव में बड़ी सतर्कता की आवश्यकता है। दो प्रकार के मिलान हो सकते हैं—समप्रकृति रंगों के और विरोधी रंगों के। देश-काल के अनुसार जैसा रंगों का फैशन हो वैसा ही करना अधिक उत्तम है।

वस्त्रों की फिटिंग

वस्त्रों की सिलावट अथवा फिटिंग भी महत्वपूर्ण है। यह चुस्त हो, तो ही अच्छा है, किन्तु ऐसे भी न हों कि अंग संचालन में कठिनाई हो अथवा सिलन पर से फट जाने का भय लगा हो। चुस्त कपड़े होने से एक तो नृत्य करने में सुविधा होती है, और दूसरे शरीर की बनावट का सुन्दर आभास और किसी भी अंग के सूक्ष्म से सूक्ष्म थिरकन को भी दर्शक देख सकता है। सिल्क, जारजेट आदि के कपड़े श्रेष्ठ होते हैं, एक

तो इनमें सिकुड़न जल्दी नहीं पड़ती दूसरे पहिनने पर चुस्ती रहती है।

अश्लीलता न हो

वस्त्र और रूप सज्जा ऐसी हो जिससे अश्लीलता प्रकट न हो। स्मरण रखना चाहिये कि कलाकार जिस आनन्द की अवतारणा करता है वह लौकिक न होकर अलौकिक होता है। शास्त्रों में संगीतानन्द को ब्रह्मानन्द सहोदर कहा गया है। अत्यधिक कम कपड़े पहनना अथवा इस प्रकार से कपड़े पहनना जिससे अश्लीलता प्रकट हो, निन्दनीय है। यह दलील देना कि भारत के प्राचीन चित्र और मूर्तियों में इसी प्रकार से सज्जा कि गई है, कोई माने नहीं रखता। पहले चाहे जो कुछ भी होता रहा हो, अब तो हमें देश और काल के अनुसार ही अपनी कला और संस्कृति को निखारना है।

सुरुचि

जो कुछ भी वस्त्र कोई पहने, सुरुचि का ध्यान रखना आवश्यक है। वस्त्रों पर जरी का काम शोभा देता है और हमें भारत के मध्ययुगीन वातावरण में ले जाता है। विद्यार्थियों और कलाकारों को वस्त्र-परिधान विशेषज्ञ अथवा मर्मज्ञ से सहायता लेनी चाहिये।

आभूषण और उनका चयन

वस्त्रों के चुनाव के बाद आभूषणों के चयन की समस्या आती है। अँगूठी, मालाएँ, भुजबन्ध, टीका, कर्णफूल, कंगन, नेकलेस, लाकेट आदि सबका चयन करना जरूरी है। गहने असली भी हो सकते हैं और नकली भी। अत्यधिक आभूषण पहनने से कठिनाई ही होती है। आजकल फूलों के आभूषण

पहने का रिवाज बढ़ रहा है। निश्चय ही ये स्वर्णाभूषणों से कई अर्थों में श्रेष्ठ होते हैं। एक तो हल्के होते हैं, दूसरे अधिक नयनाभिराम होते हैं और खो जाने का भय नहीं रहता।

'संगीत रत्नाकर' में रूप-सज्जा

'संगीत रत्नाकर' में वस्त्राभूषणों का विस्तार से उल्लेख है। पाठकों के ज्ञान वर्धन के लिये नीचे उसका एक छोटा सा अंश दिया जाता है।

'फालतू, बिखरे हुये केशों को समेट कर बाँध लेना चाहिए, उन पर अधखिली पुष्प कलिकाओं को समेट कर, पीठ के पीछे या समयानुकूल सीधी या टेढ़ी चोटी लटका देनी चाहिये। बालों के ऊपर मोतियों की जाली पहन लेनी चाहिए। कानों के ऊपर मगर की आकृति के कुन्डल पहिनना चाहिए। माथे पर चन्दन और केशर का लेप करे, आँखों को काजल से आँज कर पलकों को खींचकर कान की तरफ ले जाय, कलाइयों में जवाहरातों की चूड़ियाँ पहिननो चाहिये। दाँतों को सफेद रङ्ग से पोत कर, गर्दन व मुख को कस्तूरी की पत्तियाँ मिले पाउडर से सुन्दर बनाना चाहिए। सितारों की कटाव का हार व मोतियों की माला वक्षःस्थल पर लटकावे। उँगलियों में हीरे व कीमती नगों की जड़ी हुई अँगूठियाँ पहिने। बारीक कपड़े की बनी, हल्के रंग की या सफेद पोशाक इस तरह से पहिननी चाहिए, जिससे अंगों का संचालन साफ-साफ दिखाई देता रहे। साड़ी रेशमी पहिननी चाहिये। उसका रङ्ग ऐसा हो जो नर्त्तक के सौन्दर्य को दबा न सके। साड़ी देश के रीति रिवाज के मुताविक बाँधी जा सकती है। (सर्ग७, १२५-१२७)

मेक अप

आजकल 'मेक अप' या रूप सज्जा पर विशेष ध्यान दिया

जाता है।आज अनेक आधुनिक प्रसाधन की सामग्रियां भी उपलब्ध है, जिससे मेकअप श्रेष्ठ भी होता है और सरलता से भी हो जाता है। नृत्य के लिये मेकअप करते समय चेहरे और हाथों पर सर्व प्रथम फाउन्डेशन क्रीम लगाना आवश्यक है। क्योंकि नृत्य के समय परिश्रम से पसीना आता है और बिना फाउन्डेशन क्रीम के लगा हुआ पाउडर, तब निकल जाता है और मुख भद्दा लगने लगता है। पाउडर के पश्चात गालों पर रूज, होठों पर लिपिस्टिक और आँखों में काजल लगाया जाता है। 'आई ब्रो पेन्सिल' से आँख की बरौनियों और भौं को अधिक निखारा जाता है। इसके बाद माथे की बिंदियां, कुम-कुम अथवा रोली से लगाई जाती है। रुपहले सुनहले पाउडर से आंखों के ऊपर और बगल आदि में चित्रकारी की जाती है।

वस्त्र-आभूषण और मेकअप के बाद नर्त्तक करीब-करीब प्रदर्शन के लिये तैय्यार ही हो जाता है। नर्त्तक को कोई खुश नुमा इत्र या सेन्ट का भी व्यवहार करना चाहिये। यद्यपि इससे दर्शकों को कोई विशेष लाभ नहीं किन्तु कलाकार का मिजाज खुशनुमा रहेगा और परिश्रम जनित क्लेश से भी कुछ अंशों में राहत मिलेगी।

स्त्री नर्त्तकी के लिये केश विन्यास भी महत्व रखता है। जूड़ा या एक चोटी ही प्रायः किए जाते हैं। आजकल अजन्ता, एलोरा, खजुराहो शैली के अनेक केश विन्यास बहुत प्रचलित और लोकप्रिय हुए हैं। स्त्रियों के लिये घने और लम्बे, काले बाल वरदान स्वरूप ही हैं।

घुँघुरुओं का चुनाव

यहाँ पर दो शब्द घुँघुरुओं के बारे में भी कह देना अनुचित न होगा। घुँघुरुओं का चुनाव सतर्कता से करना चाहिये।

वे हल्के हों, स्वर में हों तथा उनका स्वर भी न तो बहुत ऊँचा हो, न बहुत नीचा। 'अभिनय दर्पण' में किंकणी घन्टिकाओं का वर्णन भारत के प्राचीन कलाविज्ञ आचार्यों के विशद अनुभव का परिचय देता है। 'अभिनय दर्पण' में नृत्य बालिका के पैरों के घुँघुरुओं का वर्णन इस प्रकार किया गया है :—

'किंकणी घन्टिकाओं का स्वर मधुर हो और वे कसकुट धातु की बनी होनी चाहिए उनकी बनावट सुन्दर कटी हुई हो एवं एक दूसरे में एक अंगुल का अन्तर रहना चाहिए। नीले धागों में हल्की गाठें लगाकर नृत्य बालिका को इन घन्टिकाओं को प्रत्येक पैर में सौ-सौ अर्थात कुल दो सौ की संख्या में बांधना चाहिए।'

रंगमंच

दो शब्द यहाँ पर रंगमंच पर भी कहना उचित समझते हैं। रंगमंच की भूमि सख्त और स्थिर होनी चाहिए। अक्सर लोग चौकी पर दरी बिछाकर रंगमंच बनाते हैं, यह नृत्य के लिए बहुत ही अनुपयुक्त मन्च है। रंगमंच ऐसा होना चाहिये कि सभी दर्शकों को नर्तक अच्छी तरह से दिखाई पड़ता रहे। रंगमंच पर प्रकाश व्यवस्था बहुत समुचित हो तथा रंगमंच का पार्श्व का परदा गहरे रंग का हो सफेद या डिजाइन दार न होना चाहिए।

प्रश्न

(१) कथक नृत्य में कौन सी पोशाक धारण की जाती है। उसका पूर्ण वर्णन कीजिए।

(२) क्या परम्परागत कृष्ण आख्यान को दिखाने के लिए चूड़ीदार पायजामा और शेरवानी पहनना उचित है। पक्ष या विपक्ष में अपना मत दीजिए।

(३) 'संगीत रत्नाकर' नामक ग्रन्थ में वर्णित नर्त्तक के परिधान और रूप सज्जा का वर्णन कीजिए।

एकादश अध्याय

जैपुर और लखनऊ घराना

तथा

एक पूर्ण कथक नृत्य प्रदर्शन

घराना का अर्थ

भारतवर्ष में पंजाब, उत्तर प्रदेश बिहार बंगाल, मध्य-प्रदेश, महाराष्ट्र, गुजरात, राजस्थान आदि प्रदेशों में कथक नृत्य का पर्याप्त प्रचार है। यद्यपि मूल रूप से इन सब प्रदेशों का कथक नृत्य एक समान ही है, किन्तु ध्यान से अध्ययन करने पर उनमें कुछ विभिन्नता भी मिलती है। उद्गम एक होने पर भी इस विभिन्नता का कारण समय-समय पर हुए अनेक नृत्याचार्यों की रुचि वैभिन्नता है। मध्ययुग से जैपुर में हिन्दू नरेशों द्वारा तथा लखनऊ में मुसलमान नवाबों द्वारा कथक नृत्य का पोषण तथा संवर्धन हुआ है। नृत्य की शिक्षा-दीक्षा भी इन्हीं स्थानों पर क्रमशः केन्द्रित होती चली गई। अतः शैलीगत विशेषताओं के कारण कथक नृत्य के दो प्रमुख घराने इस समय हैं, जिनके नाम हैं लखनऊ घराना और जैपुर घराना। कुछ लोगों के मत से बनारस घराना भी एक अलग घराना है। किन्तु अधिकांश नृत्याचार्य बनारस घराने को जैपुरर घराने के अन्तर्गत ही गणना करते हैं। बनारस घराना यदि मान भी लें तो उसका स्थान लखनऊ और जैपुर घरानों के बाद ही आता है।

जैपुर घराना

आज से लगभग १५० वर्ष पूर्व जैपुर घराने का प्रारम्भ श्री भानू जी से होता है। वे शैव सम्प्रदायी थे और ताण्डव नृत्य की शिक्षा ली थी। भानू जी के प्रपौत्र कानू जी वृन्दावन आये। कृष्णभक्त होने के कारण लास्य नृत्य (अथवा शृंगार प्रधान नृत्य) की शिक्षा ली और उसके आचार्य हुए। कानू जी के दो प्रपौत्र हरिप्रसाद और हनुमान प्रसाद ने कथक नृत्य में विशेष योग्यता प्राप्त की। अपने समय में उक्त दोनों सज्जन 'देवपरी की जोड़ी' के नाम से विख्यात थे। जैपुर दरबार में गुणीजन खाने में आप दोनों व्यक्ति थे। हरिप्रसाद आकाशचारी और चक्करदार परणों के लिये और हनुमान प्रसाद लास्य अंग के नृत्य के लिये विख्यात हुए। इन दोनों के चचेरे भाई थे चुन्नीलाल। उनके दो पुत्र थे पं० जयलाल और पं० सुन्दर प्रसाद। इन लोगों ने जैपुर घराने के श्रेष्ठ नृत्याचार्यों में ख्याति पाई। पं० जयलाल की मृत्यु कुछ वर्षों के पूर्व १९४८ ई० में हुई। उनके पुत्र श्री राम गोपाल जयपुर घराने की परम्परा को बढ़ाने में बड़े सहायक हो रहे हैं। पं० सुन्दर प्रसाद इस समय दिल्ली में संगीत नाटक एकेडमी के नृत्य विभाग के अध्यक्ष के रूप में कार्य कर रहे हैं। हनुमान प्रसाद के ही चचेरे भाई गोवर्धन थे जिनके पुत्र खेमचन्द्र प्रकाश ने भारतीय फिल्मों में संगीत निर्देशक के रूप में अच्छी ख्याति पाई। खेमचन्द्र के ही दामाद हैं जैपुर के पं० लक्ष्मण प्रसाद जिनकी की आज भारत के श्रेष्ठ गायकों में गणना की जाती है।

जैपुर घराने की विशेषता संक्षेप में निम्न है—चूँकि इस घराने की उद्भव ताण्डव अंग से हुआ था इस कारण इसमें पुरुषोचित भाव अधिक हैं और लास्य अंग अपेक्षाकृत कम।

तबला और मृदंग के बोलों की अधिकता है तथा कठिन चक्कर-दार परणों का भी आधिक्य है। इसमें 'तत त्रिकिट दितान तूना' बोलों की अधिकता है। तैयारी, कठिन से कठिन बोलों को सरलता से निकालना, लयकारी में प्रवीणता आदि इस घराने की विशेषतायें हैं। इस घराने में जानकी प्रसाद, हनुमान प्रसाद, गोवर्धन, चिरौंजी लाल, बदरो, मोहन लाल, जयलाल जैसे प्रसिद्ध नर्त्तक हुये हैं। जैपुर घराने के प्रतिनिधि कलाकारों में इस समय कु० रोशन का अत्यधिक नाम है।

लखनऊ घराना

लखनऊ घराने के आदि आचार्य ईश्वरी प्रसाद थे जो जिला इलाहाबाद के हंडिया तहसील के निवासी थे। किंवदन्ती है कि इन्हें भगवान कृष्ण ने स्वप्न में कथक नृत्य का पुनुरुद्धार करने का आदेश दिया। इनके तीन पुत्र थे, अड़गू जी, खड़गू जी और तुलगू (तुलाराम) जी। १०० वर्ष की आयु तक आपने पुत्रों को नृत्य की शिक्षा दी। अड़गू जी के तीन पुत्र थे प्रकाश जी, दयाल जी और हरिलाल जी। कहते हैं कि १०५ वर्ष की आयु में ईश्वरी प्रसाद को सर्प ने डस लिया और तब ६५ वर्षीय आपकी पत्नी आपके शव को लेकर सती हो गई। माता और पिता के इस शोकपूर्ण निधन से खड़गू जी ने नृत्य छोड़ दिया और तुलगू जी ने सन्यास ले लिया अड़गू जी के मृत्यु के बाद उनके तीनों पुत्र, प्रकाश जी आदि लखनऊ आ गए। वहाँ पर उन्हें नवाब आसफउद्दौला के दरबार में कथक नर्त्तक के रूप में नौकरी मिल गई। प्रकाश जी के तीन पुत्र थे—दुर्गा प्रसाद, ठाकुर प्रसाद और मान जी। महाराज ठाकुर प्रसाद ही नवाब वाजिदअली शाह के नृत्य

गुरु थे। और उन्हें गुरु दक्षिणा के रूप में कई मन सोना मिला था।

ठाकुर प्रसाद ने कथक नृत्य में बहुत ख्याति पाई। सन् १८५६ में आपका शरीरांत हुआ, आपकी 'गणेश परण' बहुत प्रसिद्ध थी। आपने ही कथक का नया नामकरण 'कथक नटवरी नृत्य, के नाम से किया। दुर्गा प्रसाद के तीन पुत्र थे—महाराज विन्दादीन, महाराज कालका प्रसाद और भैरो प्रसाद। महाराज विन्दादीन ठुमरी गायन और निर्माण में भी कुशल थे। कई सौं ठुमरियां आपने बनाई। उस समय की प्रसिद्ध वेश्या गौहरजान और जौहर जान आपकी ही शिष्याएँ थी। वेश्याओं से घिरे रहने पर भी आपने अपना उज्जवल चरित्र कायम रखा। महाराज विन्दादीन और कालिका प्रसाद की जोड़ी उस समय राम-लक्ष्मण के नाम से जानी जाती थी। कालिका प्रसाद के तीन पुत्र हुये, अच्छन महाराज (जगन्नाथ प्रसाद), लच्छू महाराज (बैजनाथ प्रसाद) और शम्भू महाराज। इन तीनों ही नामों से नृत्य प्रेमी जगत भली-भाँति परिचित है।

अच्छन महाराज कुछ भारी शरीर के थे, किन्तु भाव, लय और ताल के पंडित थे। शम्भू महाराज ने अपनी प्रारम्भिक शिक्षा तो विन्दादीन महाराज से पाई, किन्तु जब आप आठ ही वर्ष के थे, तभी महाराज विन्दादीन स्वर्गवासी हों गये, अतः बाद की शिक्षा उन्होंने अपने बड़े भाई अच्छन महाराज से ली। जब शम्भू महाराज तेरह वर्ष के थे तब उनकी माँ ने उन्हें बनारस के उस्ताद रहीमुद्दीन खां के हाथ में सौंपा और ठुमरी गायन की शिक्षा दिलवाई। अच्छन महाराज का देहान्त १६४४ ई० में हुआ। उनके ही पुत्र ब्रजमोहन नाथ मिश्र (बिरजू महाराज) हैं। इस समय बिरजू महाराज दिल्ली में संगीत नाटक एकेडमी में हैं और वहाँ नृत्य शिक्षा भी

देते हैं तथा भारतवर्ष के श्रेष्ठ संगीत सम्मेलनों में 'कथक नटवरी नृत्य' प्रस्तुत कर उसका प्रचार कर रहे हैं। लच्छू महाराज बम्बई में फिल्मों में नृत्य निर्देशन का कार्य कर रहे हैं।

सितारा देवी, गोपीकृष्ण, दमयन्ती जोशी, कलकत्ते की अनुराधा गुहा और वन्दना सेन आदि लखनऊ घराने के प्रतिनिधि कलाकार हैं। लखनऊ घराने में लास्य अंग की प्रधानता है। गतभाव में इस घराने के कलाकारों की तुलना नहीं।

बनारस घराना

बनारस घराने का उद्भव केन्द्र राजस्थान है, किन्तु इसका पूर्ण विकास बनारस में आकर ही हुआ। इसलिये कुछ लोगों के मत से इसका स्वतन्त्र अस्तित्व है। राजस्थान में 'श्यामलदास घराना' के नाम से एक घराना विख्यात था। इसके दो भाग हुए, एक जैपुर घराना कहलाया और दूसरा जानकी प्रसाद घराना जो बनारस में विकसित हुआ।

जानकी प्रसाद के प्रमुख शिष्य थे—चुन्नीलाल, दूल्हाराम और गनेशीलाल। दूल्हाराम और गनेशी लाल जानकी प्रसाद के भाई भी थे। ये दोनों सज्जन बनारस चले आये। इनके ही पुत्र और शिष्य परम्परा में बनारस घराना आता है। जानकी प्रसाद अथवा बनारस घराने की विशेषता नृत्य के साथ नृत्य के बोल बजाने की रही है। तबला अथवा मृदङ्ग के नहीं। स्पष्टता सौन्दर्य और लालित्य इस घराने की विशेषता है। लखनऊ और जैपुर घराने से गति, मुद्रा और अंग की पृथकता बनारस घराने में देखी जा सकती है!

एक पूर्ण कथक नृत्य प्रदर्शन

कथक नृत्य के एक प्रदर्शन में कौन-कौन से भाग होते हैं, इनका संक्षेप में नीचे उल्लेख किया जा रहा है।

सर्वप्रथम मन्च पर नगमा या लहरा बजना शुरू होता है। फिर तबला वादक एक दो चक्करदार परणे बजाता है। इसके पश्चात ही नर्त्तक मन्च पर प्रवेश करता है। सर्वप्रथम वह निकास और आमद दिखाता है। नर्त्तक तरह-तरह से भाव मुद्रा और नृत्य के बोल बनाकर मन्च अथवा नृत्यशाला में आता है। निकास या आमद का अर्थ है नृत्य हेतु नृत्य स्थान में प्रवेश करना।

आमद के पश्चात नर्त्तक एक विशिष्ट शरीर मुद्रा (पोज) में आ जाता है, जिसे ठाठ कहते हैं। इस समय तबलिया सीधा-सीधा ठेका देता रहता है। कभी-कभी नर्त्तक दर्शकों के सम्मुख विभिन्न प्रकार के ठाठ एक दूसरे के बाद प्रस्तुत करता है।

ठाठ के पश्चात नर्त्तक सलामी के टुकड़े लेता है। और अग संचालन द्वारा उन्हें प्रदर्शित भी करता है। सलामी वस्तुतः हिन्दू नृत्य का नृत्यारम्भ से पूर्व ईश्वर के प्रति की जाने वाली स्तुति ही है, पर मुसलमान काल में इसने सभा भवन में प्रवेश करके नवाबों को झुक-झुक कर सलाम करने का रूप धारण कर लिया। सलामी में हिन्दू और मुसलमान दोनों शैलियों से भाव प्रदर्शन किया जाता है।

सलामी के पश्चात ही कुछ नर्त्तक थोड़ी देर के लिए तत्-कार प्रस्तुत करते हैं। इस स्थान पर ततकार प्रस्तुत करना अनुचित है। पर दूसरी ओर दर्शक पर इसका प्रभाव अच्छा पड़ता है। शायद इसीलिए तत्कार इस अवसर पर प्रस्तुत भी किया जाता है।

सलामी अथवा ततकार के बाद तोड़ा, परण और तिहाइयाँ प्रस्तुत की जाती हैं। तबला, पखावज और नृत्य के तोड़े आदि को दिखाया जाता है, पैर से बोल निकालते हैं और हस्तादि अंग संचालन से भी उन्हें प्रदर्शित करने की चेष्टा की जाती है

इसी अवसर पर अनेक नर्त्तक, तबला वादक से लड़न्त का प्रदर्शन करते हैं। इस क्रिया से साधारण दर्शक को अधिक आनन्द आता है।

तोड़ा-परणों के पश्चात कवित्त का प्रदर्शन होता है। स्वयं नर्त्तक अथवा तबला वादक हिन्दी ब्रजभाषा में रचित अनेक कवित्तों को पढ़ते हैं, और फिर तद्नुकूल भाव प्रदर्शन करते हैं।

कवित्त के पश्चात 'गत भाव' आता है। इसमें लय बढ़ा दी जाती है और तबले पर सीधा ठेका बजाया जाता है। गतभाव में एक कथानक होता है—मसलन माखन चोरी, कालिया दहन, वस्त्रहरण आदि। एक-एक करके कई-कई कथानकों का अभिनय किया जाता है। हर कथानक के समाप्त होने पर एकाध छोटा तोड़ा लेकर सम से मिलने का रिवाज है।

नृत्य के अन्तिम भाग में ततकार प्रस्तुत किया जाता है। लय अत्यधिक तेज कर दी जाती है। इस भाग में पैर की हरकत ही विशेष रूप से दिखाये जाते हैं। सितार आदि के झाले का सा समा बंध जाता है। ततकार बराबर की लय, दून, तिगुन, चौगुन आदि और आड़, कुआड़, बिआड़ सभी लयों में दिखाया जाता है। नृत्य समाप्त करने के पहले ततकार में ही प्रायः नवधा की एक तिहाई लेते हैं और नृत्य समाप्त होता है। कभी-कभी साधारण तिहाई लेकर ही नृत्य प्रदर्शन समाप्त किया जाता है।

प्रश्न

(१) कथक नृत्य के एक पूर्ण कार्यक्रम में क्या-क्या चीजें दिखाई जाती, उनके क्रम का भी वर्णन करिये।

(२) आज कथक नृत्य के कितने घराने माने जाते हैं। किसी भी एक घराने की नृत्य की विशेषताएँ बताइए।

(३) लखनऊ तथा जयपुर घरानों के विकास का वर्णन करिए और दोनी घरानों के नृत्य की समता-विभिन्नता का वर्णन कीजिए।

●

द्वादश अध्याय

नर्त्तक के गुणावगुण

एक नर्त्तक अथवा नर्त्तकी का सर्वप्रथम गुण है उसका सुन्दर होना। सौन्दर्य एक ऐसा शब्द है जिसमें बहुत सी बातों का समावेश है। यह जरूर है कि रूप का स्थान महत्वपूर्ण है। शरीर के हाथ, पैर आदि सुडौल हों और शरीर मोटा न हो। मोटे ढङ्ग से कहें तो शरीर का संगठन और स्वास्थ्य उत्तम हो। शरीर में ग्रेस हो और ऐसा हो कि दर्शन मात्र से आँखों को सुख मिले। साधारण सुन्दर भी, पर अधिक ग्रेसयुक्त शरीर अच्छा होता है।

नर्त्तक का शरीर ही वह यन्त्र है जिस पर कि नर्त्तक नृत्य को साकार करता है। अतः नर्त्तक को जन्म से भी सुन्दर होना चाहिए और बाद में प्रयत्नों से भी अपने को अधिक आकर्षक बनाने का प्रयास करना चाहिए। यह एक भ्रान्त धारणा है कि रूप का कोई महत्व नहीं, महत्व केवल पैर की तैय्यारी और रियाज का है। रियाज और शिक्षण के अतिरिक्त शरीर के स्वाभाविक लोच का भी अत्यधिक महत्व है। वस्तुतः कलाकार का व्यक्तित्व एक ऐसी चीज है जो हर कला को आकर्षक बनाने के लिये अनिवार्य है। नृत्य में इसका तात्पर्य यह हुआ कि हाँथ, पैर, मुख से जो कुछ भी प्रदर्शित करे वह केवल रियाज और शिक्षण ही न हो वरन् उसका उद्गम नर्त्तक के परिष्कृत और सौन्दर्य प्रेम मष्तिष्क की उपज हो। एक कुरूप नर्त्तक अथवा एक ऐसी नर्त्तकी जिसका रूप पुरुषत्वप्रधान है कभी

भी लोकप्रिय नहीं हो सकते। दुर्भाग्य से जिनके साथ ऐसा है उन्हें नृत्य क्षेत्र में न आना चाहिये।

ऊपर यह बताने की चेष्टा की गई है कि प्रकृति-प्रदत्त रूप के अतिरिक्त अभ्यास द्वारा सर्वप्रथम नर्त्तक हृदय को सौन्दर्य शील बनावे और फिर अपने अङ्गों को। यह न समझना चाहिये कि खूब रंग-बिरंगे सुन्दर कपड़ों को पहनने से और मुख पर अच्छे से अच्छा मेकअप कर लेने मात्र से नर्त्तक का कार्य समाप्त हो गया। सर्वाधिक आवश्यकता है नर्त्तक को अपने हृदय और मष्तिष्क को परिष्क्रित सुरुचिपूर्ण और कोमल भावनाओं से भरने की।

किसी प्रकार की मादक वस्तु का सेवन नर्त्तक या नर्त्तकी के लिये अभिशाप ही है। झूठी और क्षणिक उत्तेजना से नृत्य कभी भी अपना ऊँचा लक्ष्य, ब्रह्मानन्द सहोदर आनन्द की अनुभूति, नहीं करा सकता। मादक वस्तुओं के सेवन से शरीर और मन का सम्पूर्ण अनुशासन चला जाता है, प्रदर्शन के पश्चात जब असफलता मिलती है तो उसे केवल हाँथ मलने के अतिरिक्त और कुछ नहीं रह जाता। नर्त्तक को स्वभाव से नम्र प्रसन्नमुख, विनीत, उदार होना चाहिये और अपने को किसी भी खराब वातावरण में होने पर भी अविचलित भाव से रखना चाहिए।

व्यक्तित्व सम्बन्धी उपरोक्त बातों के अतिरिक्त नर्त्तक और नर्त्तकी को आत्मविश्वासी भी होना चाहिये। उसको नृत्य को कैसे आरम्भ करना है और कब समाप्त करना है यह भलीभाँति मालूम हो। दृढ़ता, रेखा, भ्रमरी का अभ्यास, तीक्ष्ण नेत्र, अधिक देर तक नृत्य कर सकने की क्षमता, तेज मष्तिष्क जिससे उसको बोल वगैरह याद हों, नृत्य कला के प्रति भक्ति

और आदर का भाव, वाणी की स्वष्टता जिससे का तबला-पखावज के बोल यदि बोले तो वे साथ सुनाई पड़ें और मधुर हों, ये एक श्रेष्ठ नर्त्तक-नर्त्तकी के अनिवार्य गुण हैं।

उपरोक्त गुणों के अतिरिक्त कुछ अवगुण भी हैं जिनसे बचने की आवश्यकता है। बहुत छोटी आँख वाले स्त्री-पुरुष, अथवा जिसके सर के बाल बहुत कम हो जिसके होठ बड़े और भद्दे हों, बहुत मोटा या बहुत दुबला, बहुत लम्बा या बहुत नाटा होना अथवा जिसकी आवाज बहुत भारी और कर्कश हो, ऐसे व्यक्ति (स्त्री या पुरुष) कभी भी सफल नर्त्तक नहीं बन सकते। ये दोष ज्यादातर प्रकृत्ति प्रदत्त हैं, इनका कोई इलाज नहीं। अतः ऐसे व्यक्तियों को नृत्य छोड़ किसी दूसरी कला की ओर ध्यान देना चाहिये।

शास्त्रों में नर्त्तक-नर्त्तकी के गुण और अवगुणों का विस्तार से विवेचन किया गया है। इस अध्याय में उन्हीं बातों का उल्लेख किया गया है जो कथक नृत्य में आधुनिक समय में कुछ महत्व रखते हैं।

प्रश्न

(१) एक योग्य नर्त्तक के गुणावगुणों का वर्णन कीजिये।

(२) एक सफल नर्त्तक बनने के लिये किन बातों की आवश्यकता पड़ती है।

त्रयोदश अध्याय

घरानेदार बन्दिशें

इस अध्याय में कथक नृत्य के अनेक बोल अथवा बन्दिशें विविध तालों में दी जाती हैं। ये बन्दिशें भातखण्डे ताल-लिपि में दी गई हैं। किन्तु छपाई की सुविधा के लिये एक मात्रे के बोलों के नीचे भातखण्डे जी द्वारा मान्य अर्धचन्द्राकार या ब्रैकेट का चिन्ह नहीं लगाया गया है वरन् एक मात्रा के बोलों को एक साथ मिला कर लिख दिया गया है।

तीनताल, मात्रा १६

ततकार

ता थेई थेई तत् | आ थेई थेई तत्।
× २
ता थेई थेई तत् | आ थेई थेई तत्।
० ३

दुगुन लय

ताऽथेइ थेइतत आऽथेइ थेइतत् | ताऽथेइ थेइतत आऽथेइ थेइतत
× २
ताऽथेइ थेइतत आऽथेइ थेईतत | ताऽथेइ थेइतत आऽथेई थेइतत
० ३

चौगुन लय

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ।
×

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ।
२

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ।
०

ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ताऽथेईथेईतत आऽथेईथेईतत ।
३

सलामी

तत तत ताऽथेइ थेइतत । आऽथेइ थेइतत तत तत ।
× २

थेई याथे इया त्राम। ततत ताऽथेइथेइतत आऽथेइथेइतत ततत।
० ३

टुकड़ा—१

ता थेइ तत थेइ । आ थेइ तत थेइ ।
× २

थेइ थेइताऽ थेइ थेइताऽ । थेइ थेइ तत तत ।
० ३

ता ऽ तत तत । ताऽथेइ थेइतत आऽथेइ थेइतत ।
× २

तिगधाऽदिगदिग थेइत्राम थेइ तिगधाऽदिगदिग ।
०
थेइत्राम थेइ तिगधाऽदिगदिग थेइत्राम | धा (सम)
३ ×

टुकड़ा—२

ताऽथेइ थेइतत आऽथेइ थेइतत | थेइ थेइ थेइ त्राम |
× २
थेइ तत थेइ त्राम | थेइ ऽऽ थेइ थेइ |
० ३
थेइ त्राम थेइ तत | थेइ त्राम थेइ ऽऽ |
× २
थेइ थेइ थेइ त्राम | थेइ तत थेइ त्राम | धा (सम)
० ३

तिहाइयाँ

(आठ मात्रे की । खाली से सम तक)

१. तिगदाऽ दिगदिग थेई तिगदाऽ | दिगदिग थेई तिगदाऽ दिगदिग ।

२. त्राऽमत किटतक थेई त्राऽम्त | किटतक थेई त्राऽम्त किटतक ।

३. तत्त्राम तथेईत थेई तत्त्राम | तथेईत थेई तत्त्राम तथेईत ।

४. दिगदिग थेईथेई तत् दिगदिग | थेईथेई तत् दिगदिग थेईथेई ।

५. थेईथेई थेईतत् ता थेईथेई | थेईतत् ता थेईथेई थेईतत् ।

६. तत्त्राम थेईथेई ता तत्त्राम | थेईथेई ता तत्त्राम थेईथेई ।

गत

(सम से सम तक)

१. थेई थेई तत थेई | ताऽथेई थेईतत थेई थेई | ता थेई तत थेई | ताऽथेइ थेईतत थेई थेई | (१६ मात्रा)

२. तत्तत् थेई थेई त्राम | थेई त्राम ता थेई | ताऽथेई ततथेई ताऽथेई थेई | थेई ताऽथेई थेईतत ताऽथेई | (१६ मात्रा)

३. थेईत थेईत थेईथेई तत्तत् | ता थेई तत् थेई | ताऽथेई ततथेई थेईथेई त्राम | ताऽथेई थेई त्राम थेई | (१६ मात्रा)

४. थेई तत्तत् थेई तत्तत् | त्राम थेई तिटकत्त गदिगन | थेई तिग्दा दिगदिग थेई | ताथे ईया त्राम तत | तत क्ड़ातिट थेईतत तिग्दा | दिगदिग क्ड़ातिट थेईतत तिग्दा | दिगदिग थेई क्ड़ान धा | कत् धा क्ड़ान क्ड़ान | (३२ मात्रा)

तोड़े

सम से सम तक

१. तत तातायेई तथेई तथेई | तत तातायेई तथेई तथेई |
× २

थेई तातातत ततत ततत | थेई तातातत ततत ततत |
० ३

तत तातायेई तथेई तथेई | थेई तातायेई तथेई तथेई |
× २

तथेई तथेई थेई तथेई | तथेई थेई तथेई तथेई |
० ३

२. थेई ता थेईतत धा | तत थेई थेई थेईतत धा |
×　　　　　　　　　　२

थेई तत धा थेईतत | तत थेईतत थेई थेई |
०　　　　　　　　　३

थेईताऽ थेईताऽ गदि गन | थेई ऽ थेईताऽ थेईताऽ |
×　　　　　　　　　　२

गदि गन थेई ऽ | थेईताऽ थेईताऽ गदि गन |
०　　　　　　　　३

३. ता थेई ताता थेई | ता थेई ताता थेई | तत
×　　　　　　　　२　　　　　　　　०

तत् ता ऽ | कत्त गदि गन थेई | तत तिट
　　　　　३　　　　　　　　×

घेघे तिट | गदि गन नागे तिट | तत घेघे तिट
　　　　　२　　　　　　　　०

कत् | गदि गन नागे तिट | कत्त घेघे तिट
　　　३　　　　　　　　×

कत्त | थेई घेघे तिट कत्त | थेई घेघे तिट कत्त |
　　　२　　　　　　　　०

थेई घेघे तिट कत्त | (४८ मात्रा)
३

४. ताऽथेई थेईतत आऽथेई थेईतत् | ताऽथेई थेईतत आऽथेई
×　　　　　　　　　　　　　२

थेईतत् | तथे ईत थेई दिगदिग | थेई तिट कत्त गदि | गन धा
　　　　०　　　　　　　　　३　　　　　　　　　×

ताधि थुन्ना | कड़ान दिगदिग थेई ताधि | थुन्ना कड़ान दिगदिग
　　　　　　२　　　　　　　　　　०

थेई | ताधि थुन्ना क्ड़ान दिगदिग | (३२ मात्रा)
३

५. ता धि त्ता तेटे | कत् गदि थेईतत आ | धागे ताता थेई
× २ ०
धागे | ताता थेई धागे ताता | (१६ मात्रा)
३

६. तत तेटे ताता तेटे | तत तत ताता तेटे | ताऽथेई थेईतत
× २ ०
थेई ताऽथेई | थेईतत थेई ताऽथेई थेईतत् | (१६ मात्रा)
३

७. ततत् तगिन तऽत् तगिन | कत्तकत्त कत्त तथेई तगिन | धित्ता किड़ थेई थेई | धित्ता किड़ थेई थेई | थेई ऽ धित्ता किड़ | थेई थेई धित्ता किड़ | थेई थेई थेई ऽ | धित्ता किड़ थेई थेई | (३२ मात्रा)

८. थेई थेई ताता थेई | थेई ताता थेई थेई | तगिन ता ऽन थेई | ताता कत्त थेईथेई थेईथेई | तगिन ता ऽन थेई | ताता कत्त थेईथेई थेईथेई | तगिन ता ऽन थेई | ताता कत्त थेईथेई थेईथेई | (३२ मात्रा)

९. तत तत ता दग | थुन थुन तक धिकिट | थेई दिगदिग थेई तथे | ईत थेई त्राम तत् | बन बन श्याऽ मच | राऽ वत गैया सुभग | अंग सुष माके सागर | पीऽ तव सन दम | कत दाऽ मिनि सम | धावत इतउत दाऊ केसंग | मुरली अधर बजैया मुरली | अधर बजैया मुरली अधर | (४८ मात्रा)

१०. धूम धूम धूम तक | धिट कुध किट श्याऽ | मब जाऽ वत बां | सुरी सखि यांऽ नाऽ | चत ताथेई ताता थेई | तथे ईत थेई कर | कर श्रींऽ गार धुन | सुन धाऽ वत रा | धिका विराऽ नी विक | लभ ऽई जब देऽ | खमु राऽ रीऽ कड़ान | धा कत्त धा कड़ान | (४८ मात्रा)

११. थुन थुन थुंऽगा कत्त | धिकिट थेई याथे ईया | त्राम नंदऽ मंदिर मची | होली खेलत श्याम परस्पर | हिलमिल तक्ड़ा तिट धाऽन | तिरकिट शोर करत सखी | आई फाऽग फाऽग गोपि | गोपनि पेपिच काऽरी ढूँढत | राधा कृष्ण मुरारी तक्ड़ा | तक्ड़ा थेई ताऽ ताऽ | तक्ड़ा तक्ड़ा थेई ताऽ | ताऽ तक्ड़ा तक्ड़ा थेई । (४८ मात्रा)

१२. ता तक त्ता ता | तक त्ता धिनक धिनक | आओ आओ सखो हिल | मिल नाचे छन नन | नन छूम छूम छन | नन नन छूम छूम | तकधिट कुधाकिट थेई तकधिट | कुधातिट थेई तकधिट कुधाकिट । (३२ मात्रा)

१३. ता थेई तिरकिट थेई | तिट कत्त तिरकिट थेई | तिगदा दिगदिग थेई तिगदा । दिगदिग थेई तिगदा दिगदिग। (१६ मात्रा)

प्रत्येक ताल में लगने वाले तोड़े

निम्न तोड़ों को किसी भी ताल में मात्रा गिन कर प्रयोग किया जा सकता है :—

१. ता थेई तत् थेई तिगदाऽ दिग गिद । (६ मात्रा)

२. धाऽकिट तूना कत्त त्रामतत् तीधा दिगदिग। (६ मात्रा)

३. ताऽथेई ततूथेई ताऽथेई ततूथेई थेईऽत थेईऽत थेईथेई ततूतत्। (८ मात्रा)

४. तगेऽन नगेऽन ताऽथेई थेईतत् थेई ऽ त्रामथेई थेईतत तिगदाऽ दिगदिग। (१० मात्रा)

५. तताऽत थेईतत क्रिधाऽन ता ततूथेईतत् ततथेईतत त्राम ततथेईतत ततथेईतत त्राम ततथेईतत ततथेईतत। (१२ मात्रा)

६. ता ता थेई दिगदिग थेई आ थेई दिगदिग थेई तिधा दिगदिग कत्त धा तिधा दिगदिग कत्त धा तिधा दिगदिग कत्त। (२० मात्रा)

७. ता थेई तत थेई आ थेई तत थेई थेई थे ई थे ई थेई क्धा तेटे धा ऽ क्धा तेटे धा ऽ क्धा तेटे। (२४ मात्रा)

८. कत्त धा धागे तिरकिट थुन्ना कत्ता थुँग थुँग थुन्ना कत्ता धा थुँग थुँग थुन्ना कत्ता धा थुँग थुँग थुन्ना कत्ता (२० मात्रा)

९. ता थेई तत थेई चन्द्रमु खिचपला ऽराधा नाचत यमुना तटपर ताऽथेई ताताथेई धा तुन्ना कत ताऽथेई ताताथेई धा तुन्ना कत ताऽथेई ताताथेई। (२२ मात्रा)

१०. धिरधिर किटतक धाऽतिर किटतक मुरलीऽ मनोहर कृष्ण मुरारी तीर यमुना पर नाचत हैं ततसत ततसत घेघे घेघे घेऽ ततसत ततसत घेघे घेघे घेऽ ततसत ततसत घेघे घेघे घेऽ घेघे घेघे। (३० मात्रा)

११. तत तत थुन थुन तिगदाऽ दिगधान ताऽ तिगदाऽ दिगधान ताऽ धाधा धाधा धाऽ तिगदाऽ दिगधान धाऽ धाधा धाधा धाऽ तिगदाऽ दिगधान धाऽ धाधा धाधा | (२४ मात्रा)

१२. क्ड़ान तिरकिटतक धिरकिटतक धागे नाधि कधि नारा करत्रि शूलड गरूऽ शिवऽ नाचत संगले पार्वती ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई शिवऽ नाचत संगले पार्वती ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई शिवऽ नाचत संगले पार्वती ताऽथेई ततथेई आऽथेई ततथेई। (३४ मात्रा)

परण

परण, कथक नृत्य का एक अनिवार्य भाग है। परणे मृदंग के बोलों से बनाई जाती हैं। पर अनेक परणों में सार्थक और निरर्थक शब्द योजना द्वारा ईश्वर स्तुति का भाव भी प्रकट किया जाता है। अनेक परणों में राधा-कृष्ण की लीलाओं का भी वर्णन मिलता है।

पहले एक गणेश-स्तुति की परण देखिये :—

गण गण गणपति गजतन मंगल
तत् तत् थै थै जै जग बन्दन
दाता दानी, धा धा ती धा
धगिन तगिन धिन धा।

अब एक जयपुरी परण दी जाती है जिसमें शिव की स्तुति की गई है। परण की शब्द योजना से रौद्र रस का आभास मिलता है :—

—६

जटा जूट मद गंग झलक्कत
सीस चन्द्र लिल्लाट हलक्कत
रुण्डमाल गलसीस धरण धर
पारवती शिव हर हर हर
पारवती शिव हर हर हर
पारवती शिव हर हर हर

नृत्य में परणों पर नाचना आवश्यक है। निम्न परणों को किसी भी ताल में मात्रा गिन कर अभ्यास किया जा सकता है।

१. ता तथेई तथत् तथेई ततृतत् तत् तथेई तथेई ताऽतिर तथेई ताऽतिर तथेई ततृतत् तत् तथेई तथेई ततृतत् तत् तथेई तथेई थेइ ऽ ततृतत् तत् तथेई तथेई थेई ऽ ततृतत् तत् तथेई तथेई। (३२ मात्रा)

२. थेई थेई तत् थेई आ थेई तत् थेई थुन ततृतत् तिगदाऽ दिगदिग तथे ईत थेई दिगदाऽ त थेईतत् त थेईतत् तक्ड़ां तक्ड़ां थेई ऽ तथेईतत् तथेईतत् तक्ड़ां तक्ड़ां थेई ऽ तथेऽईतत तथेईतत तक्ड़ां तक्ड़ां। (३२ मात्रा)

३. तत ता कृधि त्तटे थेई तत कत् थेईतत् थेई ऽ थेई थेईतत धाऽन धाति धाऽकत थेईतत कृधित् कृधित् कत्कत् गदिगन थेई ऽ कृधित् कृधित् कत्कत् गदिगन थेई ऽ कृधित कृधित कतकत्त गदिगन। (३२ मात्रा)

४. थेई थेई तत् थेई थेई तत् ताऽथेई थेईतत् ताऽथेई ताता आऽथेई थेईतत्ताऽथेईथेईथेईततृतत्ताऽथेईततृतत् थेईथेईततृतत्

ताताथेईथेई थेई आ थेईथेईतत्तत् ताऽथेईतत्तत् थेईथेईततत
ताताथेईथेई थेई आ थेईथेईततत् ताऽथेईतत्तत् थेईथेईततत
ताताथेईथेई । (३२ मात्रा)

५. थेईतत् क्ड़धा ऽन थेईतत कत्ता थेईतत थेई तथे
ईत थेई थुन थुन तिट कत् थुंग थड़ा ऽन तक दि्न तक दि्न
तक तक तगिन्न गिनतक धित् तकिट क्ड़ान धाऽ कतकिट
क्ड़ान धाऽन क्ड़ातिट थेईतत् तिगदाऽ तिगदि्ग थेई त्राम
क्ड़ातिट थेईतत तिगदाऽ दि्गदि्ग थेई त्राम क्ड़ातिट थेईतत्
तिगदाऽ दि्गदि्ग । (४८ मात्रा)

६. थेई किटतक ता थेई थेई तत थेई त्राम थेई तत थेई तथे
ईत थेई आ थेई थेई तत् धित त'किट क्ड़ान थुंऽगा किटतक धान
धाति धाऽकत थेईतत तिगदाऽ दि्गदि्ग त्राम थेई ऽ धान धाति
धाऽकत थेईतत तिगदाऽ दि्गदि्ग त्राम थेई ऽ धान धाति धाऽकत
थेईतत् तिगदाऽ दि्गदि्ग त्राम । (४८ मात्रा)

७. त्रङ्क धेऽऽतत तिरकिट । तकतागे तिरकिट गदि्गन धा ।
धिट धागे धिट धागे । धिट धागे धिट धागे ।
क्धा तिट धागे तिट । क्धा तिट धागे तिट ।
क्धा ऽतधे केट धा । आऽ ऽधे धेट धाऽ ।
तिरकिट तक तागे तिरकिट । गदि्गिन धाऽध। दिंता कत ।
अत ऽधा दिंता कत । अत ऽधा दिंता कत ।

चक्करदार परण

(१)

गदिगन नागेतिट तागेतिर किटतक । धकिटधा ऽनधाऽ

× २

गदिगन धाऽगदि । गनधाऽ गदिगन धा गदिगन ।

०

नागेतिट तागेतिर किटतक धकिटधा । ऽनधाऽ गदिगन

३ ×

धाऽगदि गनधाऽ । गदिगन धा गदिगन नागेतिट ।

२

तागेतिर किटतक धकिटधा ऽनधाऽ । गदगिन धाऽगदि

० ३

गनधाऽ गदिगन । धा (सम)

×

चक्करदार परण

(२)

थेई थेई तथे ईत । थेई दिगदिग थेई तिट । कत्त गदि

× २ ०

गन धा । ताधि थुन्ना क्ड़ाम दिगदिग । थेई ताधि थुन्ना

३ ×

क्ड़ाम । दिगदिग थेई ताधि थुन्ना । क्ड़ाम दिगदिग थेई थेई ।

२ ०

थेई तथे ईत थेई । दिगदिग थेई तिट कत्त । गदि गन

३ × २

धा ताधि । थुन्ना क्ड़ाम दिगदिग थेई । ताधि थुन्ना क्ड़ाम

० ३

दिगदिग । थेई थेई थेई तथे । ईत थेई दिगदिग थेई ।
×　　　　　　　२

तिट कत गदि गन । धा ताधि थुन्ना कड़ाम । दिगदिग थेई
०　　　　　　　३　　　　　　　　　×

ताधि थुन्ना । कड़ाम दिगदिग थेई थेई ताधि । थुन्ना कड़ाम
　　　　२　　　　　　　　　　　　०

दिगदिग थेई । ताधि थुन्ना कड़ाम दिगदिग ।
　　　३

पद विक्षेप में 'तिरकिट' की विशेषता

ता आ थे ई । थे ई तत । आ आ थे ई । थे ई त त
×　　　　२　　　　०　　　　　३

१. । ता थेई तिरकिट थेई । कत तिरकिट ।थेई ऽ । तिगदा
×　　　　　　　२　　　　　　　०

तिरकिट थेई तिगदाऽ । तिरकिट थेई तिगदाऽ तिरकिट ।
　　　　　　　　३

२. ता आ थे ई । कत तिरकिट थेई ऽ । तिगदाऽ तिरकिट
×　　　　२　　　　　　　०

थेई तिगदाऽ । तिरकिट थेई तिगदाऽ तिरकिट ।
　　　　३

३. ता आ थे ई । थे ई त त । तिगदाऽ तिरकट थेई
×　　　　२　　　　०

तिगदाऽ । तिरकिट थेई तिगदाऽ तिरकिट ।
　　　३

४. ता आ थे ई । थे ई त त । ता आ थे ई । ता थेई
× २ ० ३
तिरकिट थेई । ता थेई तिरकिट थेई । कत तिरकिट थेई ऽ ।
× २
तिगदाऽ तिरकिट थेई तिगदाऽ । तिरकिट थेई तिगदाऽ तिरकिट
० ३

५. ता आ थे ई । ता थेई तिरकिट थेई । ता थेई तिरकिट
× २ ०
थेई । कत तिरकिट थेई ऽ । कत तिरकिट थेई । कत तिरकट
३ × २
थेई ऽ । तिगदाऽ तिरकिट थेई तिगदाऽ । तिरकिट थेई तिगदाऽ
० ३
तिरकिट ।

६. ता आ थे ई । थे ई तत ऽ । ता थेई तिरकिट
× २ ०
थेई । कत तिरकिट थेई ऽ । ता थेई तिरकिट थेई । कत
३ × २
तिरकिट थेई ऽ । कत तिरकिट थेई कत । तिरकिट थेई कत
० ३
तिरकिट ।

७. ता आ थे ई । थे ई त त । तिरकिट तिरकिट
× २ ०
थेई तिरकिट । तिरकिट थेई तिरकिट तिरकिट । थेई ऽ
३ ×
कत तिरकिट । थेई ऽ कत तिरकिट । थेई ऽ कत तिर-
२ ०
किट । थेईतिरकिट थेईतिरकिट थेईतिरकिट थेईतिरकिट ।
३

८. ता आ थे ई | थे ई त त | ताऽथेई तिरकिट
× २ ०

आऽथेई तिरकिट | ताऽथेई तिरकिट आऽथेई तिरकिट | तिरकिट
३ ×

ऽ तिरकिट ऽ | धिरधिर तिरकिट ऽ | धिरधिर तिरकिट थेई
२ ०

धिरधिर | तिरकिट थेई धिरधिर तिरकिट |
३

९. ताऽथेई तिरकिट तिरकिट तिरकिट | आऽथेई तिरकिट
× २

तिरकिट तिरकिट | धिरधिर तिरकिट थेईतिर किटतक |
०

धिरधिर तिरकिट थेईतिर किटतक | धिरधिर तिरकिट तिगदाऽ
३ ×

तिरकिट | थेई कत धिरधिर तिरकिट | तिगदाऽ तिरकिट थेई
२ ०

कत | धिरधिर तिरकिट तिगदाऽ तिरकिट |
३

१०. ता आ थे ई | थे ई त त | ता थेई तिरकिट
× २ ०

थेई | कत तिरकिट थेई तिरकिट | ऽ तिरकिट थेई तिरकिट |
३ ×

ऽ तिरकिट थेई तिरकिट |
२

११. ता आ थे ई | थे ई त त | धगिन तिरकिट
× २ ०

तिरकिट थेई | कत तिरकिट थेई ऽ | धागेतिरकिट
३ ×

थेईतिरकिटतक थेई धागेतिरकिट | थेईतिरकिट तकथेई धागे-
२
तिरकिट थेईतिरकिटतक |

१२. ता आ थे ई | थे ई त त | धागेन दिकधि
× २ ०
नारा तिरकिट | थेई तागेन दिगधि नारा | तिरकिट थेई
३ ×
कत ता | दिगधि नता तिरकिट थेई | तिरकिट थेई
२ ०
ऽ दिगधि | नता तिरकिट थेई तिरकिट | थेई ऽ दिगधि नता |
३ ×
तिरकिट थेई तिरकिट थेई |
२

१३. ता आ थे ई | थे ई त त | धाऽतिर किटतक
× २ ०
तिरकिट तक | त्राम थेई तथे ईत | तिरकिट थेई तथे
३ ×
ईन | थेई तिरकिट थेई तथे | ईत थेई ऽ तित | क्ड़िथेई
२ ० ३
तिरकिट थेई ऽ | तित क्ड़िथेई तिरकिट थेई | ऽ तित
× २
क्ड़िथेई तिरकिट |

पद विक्षेप में 'धिनक' की विशेषता

१. ता तक त्ता ता | तक ता धिनक धिनक |
× २
धिनक धिनक थेई धिनक | धिनक थेई धिनक धिनक |
० ३

२. ता ततत् धिनक थेई | तक तकतक तकत्त धिनक |
× २

ताऽतिर धिनक थेई धिनक | ताऽतिर धिनक थेई धिनक |
० ३

तक तकतक धिनक धिनक | थेई ऽ तक तकतक |
× २

धिनक धिनक थेई ऽ | तक तकतक धिनक धिनक |
० ३

३. ता थेई तक धिनक | धिनक आ थेई तक |
× २

धिनक धिनक थेई ऽ | कत्त ऽ त्ता ऽ |
० ३

धिनक धिनक तित्त क्ड़िथेई | धिनक थेई तित्त क्ड़िथेई |
× २

धिनक त्थेई कत्त कत्ता | कृधित क्ड़िथेई धिनक धिनक |
० ३

कृधित क्ड़िथेई धिनक धिनक | थेई ता कृधित क्ड़िथेई |
× २

धिनक धिनक थेई ता | कृधित क्ड़िथेई धिनक धिनक |
० ३

४. धा धिनक धृकिट धिनक | तृकिट धिनक धृकिट धिनक |
× २

धिरधिर धिनक धिनक घुमकिट | धुम धलांग तकत धिनक |
० ३

थेई ऽ कत्त ऽ | त्ताऽ त्राम थेई थेई तत् |
× २

धिनक धिनक थेईता थेईता | त्रक धिनक तृकिट धिनक |
० ३

धिनक घुमकिट घृकिट घृकिट | थेई ऽ धिनक घुमकिट |
× २

घृकिट घृकिट थेई ऽ | धिनक घुमकिट घृकिट घृकिट |
० ३

त्रिताल में तिहाइयाँ

सम से सम तक

१. तातत् तातत् धिनक धिनक | थेई ऽ तातत् तातत् |
× २

धिनक धिनक थेई ऽ | तातत् तातत् धिनक धिनक |
० ३

२. तातत् तातत् धिनक धिनक | थेई थेई तातत् तातत् |
× २

धिनक धिनक थेई थेई | तातत् तातत् धिनक धिनक |
० ३

दूसरा मात्रा से सम तक

३. ता तातत् तातत् धिनक | धिनक थेईथेई तातत् तातत् ।
धिनक धिनक थेईथेई तातत् | तातत् धिनक धिनक थेईथेई ।

तीसरी मात्रा से सम तक

४. ता आ तातत् तातत् | धिनक धिनक थेई तातत् ।
तातत् धिनक धिनक थेई | तातत् तातत् धिनक धिनक ।

चौथी मात्रा से सम तक

५. ता आ थेई तातत् | तातत् धिनक थेई थेई ।
तातत् तातत् धिनक थेई | थेई तातत् तातत् धिनक ।

पांचवीं मात्रा से सम तक

६. ता आ थे ई | तातत् तातत् धिनक थेई |
ऽता ततताऽ ततधिन कथे | ईऽ तातत् तातत् धिनक |

छठवीं मात्रा से सम तक

७. ता आ थे ई | थेई तातत् तातत् धिनक |
थेई तातत् तातत् धिनक | थेई तातत् तातत् धिनक |

सातवीं मात्रा से सम तक

८. ता आ थे ई | थे ई तातत् धिनक |
थेई थेई तातत् धिनक | थेई थेई तातत् धिनक |

आठवीं मात्रा से सम तक

९. ता आ थे ई | थे ई त तातत् |
तातत् धिनक थेईतातत् तातत् | धिनक थेईतातत् तातत् धिनक |

नवीं मात्रा से सम तक

१०. ता आ थे ई | थे ई त त |
तातत् धिनक थेई तातत् | धिनक थेई तातत् धिनक |

दसवीं मात्रा से सम तक

११. ता आ थे ई | थे ई त त |
आ ताततधि नक थेई ऽऽतात | तधिनक थेईऽऽ ताततधि
नकथेई |

ग्यारहवीं मात्रा से सम तक

१२. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ तातता ततधिनक |
थेईतातत ताततधिनक थेईततात ताततधिनक |

बारहवीं मात्रा से सम तक

१३. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ थे तातततातत | धिनकथेईता तततातततधि नकथेईतातत तातततधिनक |

तेरहवीं मात्रा से सम तक

१४. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ थे ई | तातततातततधि नकथेईतातततता ततधिनकथेईता तततातत-धिनक |

चौदहवीं मात्रा से सम तक

१५. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ थे ई | थे तातततातर्तधिनकथेई तातततातततधिनकथेइ तातततातततधिनक |

पन्द्रहवीं मात्रा से सम तक

१६. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ थे ई | थे ई धिनकथेईधि नकथेईधिनक |

सोलहवीं मात्रा से सम तक

१७. ता आ थे ई | थे ई त त | आ आ थे ई | थे ई त थेईथेई |

फरमाइशी चक्करदार आड़ लय की

ततत थुंथुंथुं ततत थुंथुंथुं | थुंथुंथुं ततत थुंथुंथुं ततत | त्ड़ाम त्ड़ाम ततत ता | दिगदिगदिग थोदिगदिग ताथेई त्ड़ाम | थेई दिगदिगदिग थोदिगदिग ताथेई | त्ड़ाम थेई दिगदिगदिग थोदिगदिग | ताथेई त्ड़ाम थेई-इस पूरे बोल को तीन बार कहने से सम पर आएगा।

एकताल, मात्रा १२

ततकार

ता थेई । तिदा थेई । थेई तत । आ थेई । तिदा
× ० २ ० ३
थेई । थेई तत ।।
४

ततकार के प्रकार

१. ता थेई । तत थेई । थेई तत । आ थेई । तत थेई । थेई तत ।
२. ता थेई । थुं थेई । थेई तत । आ थेई । थुं थेई । थेई तत ।
३. ता थेई । थेई तत । ता ऽ । आ थेई । थेई तत । ता ऽ ।।
४. ता थेई । तत थेई । तिदा थेई । आ थेई । तत थेई । तिदा थेई ।।
५. ता थेई । तिदा थेई । थेई तत । आ थेई । तिदा थेई । थेई तत ।।
६. ताथे ईता । थेई तत । ता ऽ । आथे ईता । थेई तत । ता ऽ ।।
७. ता थेई । तिगदा थेई । थेई तत । आ थेई । तिगदा थेई । थेई तत ।।

पद विक्षेप में 'गदिगन' तिहाई सहित

१. तिगदाऽ ता । गदिगन थेई । तिटकत गदिगन । थेई
×　　　　　　०　　　　　२　　　　　०
निटकत । गदिगन थेई । तिटकत गदिगन ।।
　　　　३　　　　　४

२. तिगधाऽ तऽदिग । धाधा गदिगन । थेई तऽदिग । धाधा गदिगन । थेई तऽदिग । तिटकत गदिगन ।।

३. धागेतेटे धागेतेटे । धागेतेटे गदिगन । थेई धागेतेटे । धागेतेटे गदिगन । थेई धागेतेटे । धागेतेटे गदिगन ।।

४. क्धे ऽत्ता । गदिगन थेई । कत्ता गदिगन । थेई कत्ता । गदिगन थेई । कत्ता गदिगन ।।

५. धाधा तिग । धाधा गदिगन । थेई तिग । धाधा गदिगन । थेई तिग । धाधा गदिगन ।।

परण

सम से सम तक

१. तिगदाऽ थेई । तिगदाऽ थेई । तिगदाऽ तिग । दा थेई । तिगदाऽ थेई । थेई तिगदाऽ । थेई थेई । तत् ऽ । तत् ऽ । थेई थेई । थेई तत् । ता ऽ । तिगदाऽ थेई । थेई तत् । ऽ तत । ऽ थेई । थेई थेई । तत् ता । ऽ तिगदाऽ । थेई थेई । तत् ऽ । तत ऽ । थेई थेई । थेई तत् ।।

२. दिग दिग । तड़ा ऽन । ता तो । थुं गा । तक थुं । थुं तक । थुं थुं । गदि गन । थे ऽ । ई ऽ । ता तो । थुं ग ।

तक थुं । थुं तक । थुं थुं । गदि गन । थे ऽ । ई ऽ । ता तो । थुं ग । तक थुं । थुं तक । थुं थुं । गदि गन ।

३. ता थेई । तत् थेई । तत् थेई । थेइ तत् । थेई थेई । तत् ऽ । थेई थेई | तत् ऽ | तथे ईत । थेई थेई । तत् तत् । थेई तत् । तत् थेई । तत् तत | तत तत । थेई तत् | तत् थेई । तत् तत् ।

४. धत कथुं | गा धागे | धा दिं । ता ऽ | दि्गदि्ग दि्गदि्ग | थेई ऽ | ताथे ईता | थेई थेई | थेई तत् । ता ऽ । थेई तत् । ता ऽ । ताथे ईता । थेई थेई | ताथे ईता ता ऽ | थेई थेई | थेई तत् । ता ऽ | थेई थेई । थेई तत् | ता ऽ । थेई थेई । थेई तत् ।

५. दि्गदि्ग दि्गदि्ग । दि्गदि्ग थेई । ताथे ईता । थेई ऽ । थेई तत् । ता ऽ । तिगधाऽ ताऽदि्ग । धाता दि्गदि्ग । तिगधाऽ ताऽतिग । धाता दि्गदि्ग । तिगदाऽ ताऽतिग । धाता दि्ग-दि्ग । क्रान क्रान । थेई तत । थे ई । तिगधाऽ ताऽतिग । धाधा दि्गदि्ग । क्रान क्रान | थेई तत | थे ई | तिगधाऽ ताऽतिग । धाता दि्गदि्ग | क्रान क्रान | थेई तत् |

६. क्रानक्रा नधा | तलिटता का | ताऽथेई ततथेई | तिधाथेई थेईतत् | थेईथेई तत् | थेईथेई तत | थेईथेई तततत | ता थेईथेई | तत् थेईथेई । तततत ता | थेईथेई तत | थेईथेई तततत |

टुकड़ा

१. ता थेई । तत थेई । तीधा थेई | थेई तत | थेई थेई | थेई तत | ता ऽ | थेई थेई | थेई तत | ता ऽ | थेई थेई | थेई तत ।।

२. तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा ऽ तिग | दा थेई | तिगदा थेई | तत तत | ता ऽ | तिगदा थेई | तत तत | ता ऽ | तिगदा थेई | तत तत ।।

३. ता थेई | तत थेई | तथे ईत | थेई थेइ | थेई थेई | तत तत | ता ऽ | थेई थेई | तत तत | ता ऽ | थेई थेई । तत् तत ।।

४. तत तत | थुं थुं | तीधा दिगदिग | थेई ऽ | तत तत | थुं थुं | तीधा दिगदिग | थेई ऽ | तीधा दिग-दिग | थेई तीधा | दिगदिग थेई | तीधा दिगदिग ।।

५. थेई याथे | ईया त्राम | ताथे ईता | थेई थेई | थेई थेई | तत ऽ ।। ताथे ईता | थेई थेई | ताथे ईता | थेई थेई | थेई याथे | ईया त्राम | तत त्राम | थेई त्राम | थे ई | थेई याथे | ईया त्राम | तत त्राम ।। थेई त्राम | थे ई | थेई याथे | ईया त्राम | तत त्राम | थेई त्राम ।।

चक्करदार टुकड़ा

१. तिगदा ऽतिग | दाऽ थेई | तिगदा ऽतिग | दा ऽथेई |

तिगदा थेई | तिगदा थेई ।। तिगदा थेई | तत तत |
ता ऽ | तिगदा ऽतिग | दाऽ थेई | तिगदा ऽतिग ।।
दाऽ थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई |
तत् तत् | ता ऽ ।। तिगदा ऽतिग | दा थेई | तिगदा
ऽतिग | दाऽ थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई ।। तिगदा
थेई | तत् तत् | ता ऽ | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा
थेई ।। तत् तत् | ता ऽ | तिगदा थेई | तिगदा थेई |
तिगदा थेई | तत् तत् ।।

२. ता थेई | तत् थेई | तिदा थेई | थेई तत | थेई थेई |
तत ऽ ।। ताथे ईता | थेई थेई | ताथे ईता | थेई थेई |
थेई थेई | तत् तत् ।। ता ऽ | ताथे ईता | थेई थेई |
ताथे ईता | थेई थेई | थेई थेई ।। तत् तत् | ता ऽ |
ताथे ईता | थेई थेई | ताथे ईता | थेई थेई ।। थेई थेई |
सत् तत् | ता ऽ | ताथे ईता | थेई थेई | थेई थेई ।।
तत् तत् | ता ऽ | ताथे ईता | थेई थेई | थेई थेई |
तत तत |

गत भाव (शृंगार रस)

(१) ब्रज धर | गिर धर | जमु नाके | तट पर | सखि
यन | केऽ संग | राऽ सक | रेऽ ऽऽ | ता थेई | तत्
थेई | तथे ईत | थेई थेई | थेई थेई | ता ऽ | ठुम कठु |
मुक कर | चा लच | लेऽ ऽऽ | धा ता | गदि गन |
क्रान क्रान | धा ऽ | त क्का | थुं गा | तिगधे तिग |

धे थेई | दिगदिग थेई | दिगदिग थेई | थेई थेई | तत ऽ | ताथे ईता | थेई थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तत तिगदा | थेई तत | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तत तिगदा | थेई तत | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तिगदा थेई | तत तिगदा | थेई तत | तिगता थेई ।

२. धुधु किट | धुधु किट | धाकि टध | किट धिट | धधि मप | धधि मप | धधि मप | थै या | अं कृत | गं कृत | गम कत | घुंघु रू | थुं कृत | थुं कृत | थै या | सक लका | ऽज तजि | पृथ विरा | ऽज भज | बज तमृ | दंग गति | नच तक | न्है या |

मदन दहन परण

धकधक धकधक | करतह्न दयसं | धत्तती ऽरतक |
तकतक तकझटि | तिभुक्त मनमथ | कृतक्धा ऽनकृत |
क्रोऽधकु द्धअति | रौऽद्धबु ऽद्रुधृत | मुंडमा ऽललो |
चनप्रचं ऽडखो | ल्यौ ऽ | धगद्गग गद्धग |
दिगदिग दिगदिग | कृतानिना ऽदनिर | घूमथू ऽमशिख |
दिगदिग ऽन्तनिर | ध्वान्तडो ऽलदिग | गजअनं ऽगकृत |
मदनप्र णतसुर | जनऽ ऽप्रभु | दितमन ऽह्नतबा |
धाप्रभु दितमन | ऽह्नतबा धाप्रभु | दितमन ऽह्नतबा |

आड़ा चौताल, मात्रा १४

ततकार

ता थेई । थुं थेई । थुं थेई । तत आ । थेई थुं ।
×   २   ०   ३   ०
थेई थेई । थेई तत
४   ०

तोड़ा आमद

तिगदाऽ दिगदिग । दिगदिग थेई । तत थेई । तथे ईत ।
थेई तथे । ईत थेई । तथे ईत ।

तोड़ा

(१) छुमछुम छननन । छननन नाऽचत । गिरधर गोपी ।
संग लेले । हाथ कनकपि । चकाऽरी भाऽगत । इत उत ।
राधा प्यारी । धरनहि पावत । कृष्ण मुरारी । तक्ड़ां तक्ड़ां ।
थेई तक्ड़ां । तक्ड़ां थेई । तक्ड़ां तक्ड़ां ।

(२) ता थेई । तत थेई । तिग्धा दिगदिग । थेई ता ।
थेई ता । थेई ता । थेई तत । थेई तत । थेई तिगधा ।
दिगदिग थेईऽत । थेईऽऽऽ तत । तिग्धा दिगदिग ।
थेईऽत थेईऽऽ । तत तिग्धा । दिगदिग थेईऽत ।।

परण

छुम किटतक । छुम किटतक । तकिट तकाऽ । किट थेई ।
ऽ धाकिटतक । थेई ताकिटतक । थेई तत । थेई कत्तकत्त ।

कत्तकत्त धा | कत्तकत्त कतकत ¦ धा कत्तकत्त । कत्तकत्त कत्तकत्त । कत्तथेई कत्तकत्त | कत्तथेई कत्तकत्त | धा किटतक । ता किटतक । थेई ऽ | धा किटतक | ता किटतक | थेई ऽ | धाकिटतक ताकिटतक |

गत

ता थेई | तत ञाम | आ थेई | तत ञाम | ताऽथेई थेईतत | आऽथेई थेईतत | थेई थेई |

त्रिमलू, चक्करदार

मुरलीकि घुनसुन | नृऽत्यक रतगोपी | संऽगस खिऽतत | थेईताता थेईताता | थेई ताथैयाता | थैयाताता थेईताता थेई | ताथैयाताता थैयाताता | थेइताता थेइताता | थेई मुरलीकि | घुनसुन नृऽत्यक | रतगोपी संऽगस | खिऽतत थेइताता | थेइताता थेई | ताथैयाता थैयाताता | थेइताता थेइताता | थेई ताथैयाता | थैयाताता थेइताता | थेइताता थेई | मुरलिकि घुनसुन | नृऽत्यक रतगोपी | संऽगस खिऽतत | थेइताता थेइताता | थेई ताथैयाता | थैयाताता थेइताता | थेइताता थेई | ताथैयाता थैयाताता | थेइताता थेइताता | थेई

×

थे ई ताथे ईता थे | ई थेई | तत ता ऽ |
तिगधाऽ ताऽतिग धाता दिगदिग |
तिगधाऽ ताऽतिग धाता दिगदिग तिगदाऽ। ताऽतिग धाता।
धा तिगधाऽ ताऽतिग | धाता दिगदिग तिगधाऽ ताऽतिग।
धाता दिगदिग ताथे ईता ऽथे | इऽ ताऽ |
इता तिग धाता | थेई तत थेई तत |
थेइ तत थेइ दिगदिग क्ड़ान | क्ड़ान थेई | दिगदिग
क्ड़ान क्ड़ान | थेई दिगदिग क्ड़ान क्ड़ाम |

गत

धा कत्त धा कत्त तत | थेइ तत | थेइ तत थेइत्राम |
धेत्तधेत्तधेत्ता त्रामधेत्तधेत्त धेत्तात्रामधेत्त धेत्तधेत्तत्राम |

तीया

सम से सम तक

१. तिटकत गदिगन धाऽकत गदिगन धा | तिटकत गदिगन |
धाऽकत गदिगन धा | तिटकत गदिगन धाऽकत गदिगन |

२. कतकधि किटधागे तेटक्रधा ऽनकत धा ! कतकधि किटधागे |
तेटक्रधा ऽनकता धा | कतकधि किटधागे तेटक्रधा ऽनकता |

ताल तीवरा, मात्रा ७

ततकार के बोल

ता	थेई	तत	तत	आ	थेई	तत
×			२		३	

तोड़ा आमद

(सम से सम तक)

धाऽकिटकिट थुंनथुंन ताताता | थेई ताताता | थेइ ताताता |

तोड़ा

ताथेई थेईतत आथेई | थेईतत ताथेई | थेईतत आथेई |
थेईतत दिगदिग थेई | दिगदिग थेई | तत थेईतत |
थेई तत थेईतत | थेई तत | थेई तत |

चक्करदार तोड़ा (कवित्त श्री कृष्ण)

बिऽ न्द्रा वन | मेंऽ राऽ | सर चाऽ |
वत नाच तक | न्हैया ताता | थेई ताता |
थेई ताता थेई | नाच तक | न्हैया ताता |
थेई ताता थेई | ताता थेई | नाच तक |
न्हैया ताता थेई | ताता थेई | ताता थेई |

गत

दिगदिग दिगदिग थेईक्ड़ा | ऽनक्ड़ान तत | ततथेई तिगधाऽ |
दिगदिग तगधे ऽत्ता | तिगधाऽ दिगदिग | क्ड़ान तिगधाऽ |
दिगदिग थेई तिगधाऽ | दिगदिग थेई | तिगधाऽ दिगदिग |

★

झपताल, मात्रा १०

ततकार

ता	थेई	। ता	थेई	तत्	। आ	थेई	। ता	थेई	तत
×		२			०		३		

ततकार के प्रकार

(१)	ता	थेई	। तत	ता	थेई	। आ	थेई	। तत	ता	थेई
(२)	ता	थेई	। तत	थेई	थेई	। आ	थेई	। तत	थेई	थेई
(३)	ता	थेई	। थेई	यथे	ईय	। आ	थेई	। थेई	यथे	ईय
(४)	थेई	थेई	। तत्	थेई	तत	। थेई	थेई	। तत	थेई	तत
(५)	ता	थेई	। त्राम	थेई	थेई	। आ	थेई	। त्राम	थेई	थेई
(६)	ताथे	ईता	। थेई	तत	थेई	। आथे	ईता	। थेई	तत	थेई
(७)	थेईथेई	तत	। थेई	तथे	ईय	। थेईथेई	तत	। थेई	तथे	ईय
(८)	तत	ऽत	। थेई	यथे	ईय	। तत	ऽत	। थेई	यथे	ईय
(९)	ताता	थेई	। ताता	थेई	थेई	। ताता	थेई	। ताता	थेई	थेई
(१०)	थेई	ताता	। थेई	थेई	ताता	। थेई	ताता	। थेईथेई	ताता	
	×		२			०		२		

तोड़े

(सम से सम तक)

(१)

तत तत । थेई थेई तत् । थेई तत् । थेई थेई यथे ।
ईय थेई । तत् तत् ताऽ । तत् तत् । ताऽ तत् तत् ।

(२)

त्राऽम् त्राऽम् | तकत तकत तकत | थुंऽऽ तकत | थुंऽऽ दिगदि गदिग | दिगदिगदिग थेईऽ | त्रामतत् थेईतत थेईऽऽ | त्रामतत थेईतत् | थेईऽऽ त्रामतत थेईतत |

(३)

झिनटिक झिनटिक | छुमछुम छनछन निरतक | रतसखि नंऽदके | नंऽदन जमुना तटपर | बंशीऽ वटपर | बाऽजत बाँऽसुरि याऽऽऽ | बाऽजत बाँऽसुरि | याऽऽऽ बाऽजत बाँसुरि |

(४)

राऽस रचत | वृन्दा ऽबन सबस | खिमिल श्याऽम | सुन्दर दिगदिगथेऽ ईऽदिगदिग | बजत नुपुर | छुमछ ननन छुऽम | छुमछ ननन | छुऽम छुमछ ननन |

(५)

तत तत | थेई ऽऽ तत | तत थई | ऽऽ तत थुंऽ | तत थुंऽ | तत तत थेई | ऽऽ धाऽ | कत ताऽ कत | धाऽ कत | ताऽ कत थेई | यथे ईत | थेई तिगधा दिगदिग | थेई त्राम | थेई ऽऽ थेई | त्राम थेई | ऽऽथेई त्राम |

चक्करदार तोड़े

(सम से सम तक)

(१)

ततकत थेईऽऽ | ततकत थेईतत ततथेई | ततकत थेईऽऽ | ततकत थेईऽऽ ततकत | थेईतत ततथेई | ततकत थेईऽऽ ततकत | थेईऽऽ ततकत | थेईतत ततथेई ततकत |

(२)

ताऽ थेई | तत थेई ताथे | ईता थेई | थेई थेई तत ।। थेई थेई | तत थेई थेई | तत थेई | ताऽ थेई तत ।। थेई ताथे | ईता थेई थेई | थेई तत | थेई थेई तत ।। थेई थेई | तत थेई ताऽ | थेई तत | थेई ताथे ईता ।। थेई थेई | थेई तत थेई | थेई तत | थेई थेई तत ।।

(३)

थुं थुं | तत तत तिगधाऽ | दिगदिग थेई | ऽऽ तिगधाऽ दिगदिग | थेई तिगधाऽ | दिगदिग थेई तिगधा | दिगदिग थेई | थुंऽ थुंऽ तत् | तत् तिगधाऽ | दिगदिग थेई ऽऽ | तिगधाऽ दिगदिग | थेई तिगधाऽ दिगदिग | थेई दिगधाऽ | दिगदिग थेई थुं | थुंऽ तत् | तत् तिगधाऽ दिगदिग | थेई ऽऽ | तिगधाऽ दिगदिग थेई | तिगधाऽ दिगदिग | थेई तिगधाऽ दिगदिग |

(४)

तत ताऽ | तिगधाऽ दिगदिग थेई | तथे ईत थेई तथे ईत | थेई थेई । ततत्त थेईतत ततथेई । ततत्त थेई । ताऽ तथे तिगधाऽ । दिगदिग थेई । तथे ईत थेई । तथे ईत । थेई थेई तत्तत् । थेईतत तत्थेई । तत्तत् थेई तत । ऽत दिगधाऽ । दिगदिग थेई तथे । ईत थेई । तथे ईत थेई । थेई ततत्त् । थेईतत् ततथेई ततत्त् |

(५)

तिगधाऽ ऽऽतिग | धाऽऽऽ थेई तिगधा | ऽऽतगि धाऽऽऽ | थेई तत तत | धाऽतिर किटतक | ताऽतिर किटतक तत | तत थेई | त्राम त्रामतत थेईतत् | थेईऽऽ त्रामतत् | थेईतत् थेईऽऽ त्रामतत् | थेईतत थेईऽऽ | तिगधाऽ ऽऽतिग धाऽऽऽ | थेई तिगधाऽ | ऽऽतिग धाऽऽऽ थेई | तत् तत् | धाऽतिरऽ किटतक ताऽतिर | किटतक तत | तत् थेई त्राम | त्रामतत थेईतत | थेईऽऽ त्रामतत थेईतत | थेईऽऽ त्रामतत् | थेईतत् तिगधाऽ तिगधा | ऽथेईऽ ऽऽतिग | धाऽऽ थेई तिगधाऽ | ऽऽतिग धाऽऽऽ | थेई तत् तत् | धाऽतिर किटतक | ताऽतिर किटतक ततृतत् | थेई त्राम | त्रामतत् थेईतत् थेईऽऽ | त्रामतत् थेईतत् | थेई त्रामतत् थेईतत् |

परण

(सम से सम तक)

(१)

धाऽनधा ऽनधाऽ | ताऽधाऽतिटकत दींगड़धा ताऽनधा | ऽनधाऽ ताऽधाऽकिटतक | दींगड़धा दींगड़धा तींगड़धा | तींगड़धा दींगड़धा | ताऽनधिकिट धात्रकधिकिट क्रधेत-दिगन | दिगदिनगिन धाऽऽऽऽऽ | दिगदिनगिन धाऽऽऽऽऽ दिगदिनगिन |

(२)

क्ड़ांतिट घेघेतिट | दिगदिगथेई दिगदिगथेई धाऽक्धा |
ऽनकत घेघेनाना | घेघेनाना धातिटतकधुम किटतकघेऽत्ताऽ |
गदिगनधाऽगदि गनधाऽगदिगन | धा गदिगनधाऽऽऽ
गदिंगनधाऽगदि | गनधाऽगदिगन धा | गदिगनधाऽऽऽ
गदिगनधाऽगदि गनधाऽगदिगन |

(३)

धिटकधा तिटधागे | धिटकधा तिटधागे धिटकधा |
तिटधागे दिगेनता | ऽनकत्ता घिघऽन्त घिघऽन्त |
क्रघेतदि गेनधागे | धिकिटतगेन धिटधिटधिट कतिलट-
गेन | कताकताकता गदिगनधाऽऽऽऽ | गदिगनधाऽऽऽ
गदिगनधाऽगदि गनधाऽधदिगन |

(४)

धतधत धिधिक्टि | धात्रकध धीताऽद तातादींदीं | थुंऽ
थुंऽनन धिलांऽग | धिलांऽग तक्धुमकिटतक घेऽत्ताऽ | धात्रकधि
किटधीधी | ताऽऽध धीताऽट धाऽधधी | ताऽऽध धीताऽट |
धाऽधधी ताऽटध धीताऽट |

(५)

थुंऽथुंऽ ततत | तिगधाऽदिगदिग थेऽईऽ थुंऽथुंऽ |
ततत तिगधाऽदिगदिग | थेऽईऽ थुंऽथुं ततत | तिग-
धाऽदिगदिग थेऽईऽ | दिगधाऽदिगदिग थेईत्राम थेऽईऽ |
तिगधाऽदिगदिग थेईत्राम | थेऽईऽ तिगधाऽदिगदिग
थेईत्राम |

शिवपरण

ज ऽ	टा जू ट	शि र	गं ऽ ग
झ ल	क्क त शो	भे ऽ	चं ऽ न्द्र
ल ऽ	ला ऽ ट	झ ल	क्क ऽ त
मुं ऽ	न्ड मा ऽ	ल ऽ	ग ले ऽ
पार वति	पति शिव हर	हर धा	पार वति पति
शिव हर	हर धा पार	वतिपति	शिव हर हर

तिहाई

सम से सम तक

१. क्ड़थेई क्ड़थेई | थेई थेई क्ड़थेई | क्ड़थेई थेई |
थेई | क्ड़थेई क्ड़थेई |

दूसरी मात्रा से सम तक

२. ता क्ड़थेई | याथे ईयाथेई क्ड़थेई |
याथे ईयाथेई | क्ड़थेई याथे ईयाथेई |

तीसरी मात्रा से सम तक

३. ता थेई | क्ड़थेई क्ड़थेई थेई | क्ड़थेई क्ड़थेई |
थेई क्ड़थेई क्ड़थेई |

चौथी मात्रा से सम तक

४. ता थेई | थेई क्ड़ थेई | क्ड़थेई क्ड़ | थेई क्ड़थेई क्ड़ |

पांचवीं मात्रा से सम तक

५. ता थेई | थई थेई क्ड़थेईआ | थेईआथेई क्ड़थेईआ |
थेईआथेई क्ड़थेईआ थेईआऽ |

छठवीं मात्रा से सम तक

६. ता थेई | थेई थेई तत् | क्ड़िथेई थेई | क्ड़िथेई थेई क्ड़िथेई |

सातवीं मात्रा से सम तक

७. ता थेई | थेई थेई तत | आ क्ड़िथेई | थेईक्ड़ि थेईथेई क्ड़िथेई |

आठवीं मात्रा से सम तक

८. ता थेई | थेई थेई तत | आ थेई | क्ड़िथेई क्ड़िथेई क्ड़िथेई |

नवीं मात्रा से सम तक

९. ता थेई | थेई थेई तत | आ थेई | थेई क्ड़िथेईथेईक्ड़ि थेईथेईक्ड़िथेई |

दसवीं मात्रा से सम तक

१०. ता थेई | थेई थेई तत् | आ थेई | थेई थेई क्ड़िथेईक्ड़िथेईक्ड़ि ।

प्रश्न

(१) निम्नलिखित बोलों को विभाग, मात्रा सहित क्रमानुसार लिखकर यह बताइये कि यह कौन सी ताल है 'थेई ऽ ता तत थेई तत आ थेई ऽ थेई' ।

(२) झपताल में दो टुकड़े, एक आमद तथा एक तीहा लिखो ।

(३) कोई भी एक तीहा त्रिताल, झपताल, एकताल में से किसी भी मात्रा से प्रारम्भ करके सम पर लाइये ।

(४) एकताल और झपताल की ततकार ताल-लिपि में लिखिये।

(५) तीनताल में एक परण ताल-लिपि में लिखिये।

(६) झपताल, तीवरा तथा आड़ाचारताल की ततकार दून, तिगुन, चौगुन की लय में ताल-लिपि में लिखिये।

(७) निम्नलिखित में से किन्हीं दो को ताललिपि में लिखिये—(अ) धमार में कोई एक आड़ का बोल जिसके अन्त में तिहाई अवश्य हो। (ब) झपताल में एक चक्करदार टुकड़ा। (स) एकताल में सम से सम तक की तिहाई।

(८) निम्नलिखित में से किन्हीं दो को ताल लिपि में लिखिये—(क) झपताल में चौगुन का एक तोड़ा (ख) त्रिताल में तिगुन की एक आमद (ग) तीवरा में एक आवर्त्तन में एक तिहाई (घ) धमार में तीहा के साथ बढ़ैय्या की एक परण।

(९) त्रिताल, झपताल, धमार, सवारी, अर्जुन तालों में से किसी एक ताल में से दो तोड़े लिखिये। तोड़े चार आवृत्ति से अधिक न हों।

(१०) त्रिताल में दो चक्करदार परण ताललिपि में लिखिये।

चतुर्दश अध्याय

तबला

यद्यपि कथक नृत्य के प्रारम्भिक विद्यार्थियों को तबला का ज्ञान अनिवार्य रूप से आवश्यक नहीं है, पर तबले का थोड़ा सा शास्त्रीय एवं क्रियात्मक ज्ञान लाभप्रद ही होगा। अतः इस अध्याय में तबले का वर्णन किया जा रहा है।

आधुनिक काल में गायन, वादन तथा नृत्य की संगत में तबले का प्रयोग होता है। तबले के पूर्व यही स्थान पखावज अथवा मृदंग को प्राप्त था। कुछ दिनों से तबले का स्वतन्त्र वादन भी अधिक लोकप्रिय होता जा रहा है। नृत्य के साथ तबला वादन ने एक विशिष्टता प्राप्त किया है। इसके लिये दूसरे ढग से तबले का अभ्यास आवश्यक है। स्थूल रूप से तबले को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है दाहिना जिससे कुछ लोग दाहिना तबला, भी कहते हैं और बायाँ अथवा 'डग्गा'। नीचे तबले के विशिष्ट अंगों का वर्णन किया जाता है।

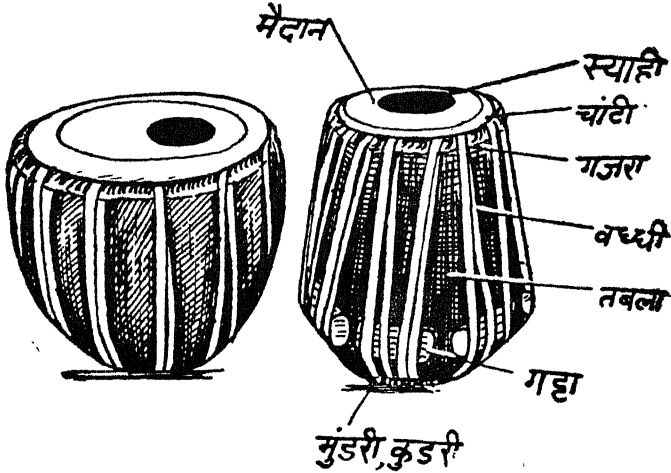
दाहिने तबले के अंग

(क) लकड़ी :—यह अधिकतर कटहल, आम, खैर, सागौन तथा विजयसाल की लकड़ी होती है जो अन्दर से खोखली होती है। इसकी आकृति गोल, ऊपर का व्यास लगभग ७ इन्च और नीचे का लगभग ६ इन्च और लगभग एक फुट ऊँची होती है।

(ख) पूड़ी:—लकड़ी के मुँह पर मढ़े हुये पूरे चमड़े को पूड़ो कहते हैं। अतः चांटी, लव, स्याही और खाल का संयुक्त नाम पूड़ी है। यह बकरी के खाल की होती है।

(ग) गजरा :—पूड़ी के चारो ओर चमड़े का मोटा माला होता है जिसे गजरा कहते हैं। इसमें १६ छिद्र होते हैं जिनमें से बद्धी गुजरती है।

(घ) चाटी :—पूड़ी के किनारे-किनारे अन्दर की तरफ लगी हुई चमड़े की पट्टी को चाँटी कहते हैं।

(ङ) स्याही :—पूड़ी के बीचोबीच चाँटी से लगभग एक इंच की दूरी पर चन्द्राकार काले मसाले को स्याही कहते हैं। पतली स्याही के लगाने से तबला ऊँचे स्वर में और मोठी स्याही के लगाने से नीचे स्वर में बोलता है।

(च) लब :—चांटी और स्याही के बीच खाली स्थान को लव अथवा मैदान कहते हैं।

(छ) बद्धी :—गजरे के बीच से जाने वाली चमड़े की लम्बी पट्टो को बद्धी कहते हैं। बद्धो से पूड़ी कसी रहती है और गट्टों पर से होती हुई ऊपर के नीचे गजरों में फँसी रहती है।

(ज) गट्टे :—दाहिने तबले पर लगभग ढाई इन्च लम्बी लकड़ी के आठ गोल टुकड़े होते हैं, जिन्हे गट्टा कहते हैं। गट्टे बद्धी से दबे रहते हैं। गट्टा नीचे खिसकाने से तबले का स्वर ऊपर और ऊपर खिसकाने से नीचे जाता है।

(झ) गुड़री :—तबले की पेंदी चमड़े का बना हुआ एक गजरा जिसके नीचे से बद्धी गुजरती है, गुड़री कहलाता है। गुड़री से एक ओर बद्धी द्वारा पूड़ी कसी रहती है और इसके सहारे तबला जमीन पर टिकता है।

डग्गा अथवा बायां के अंग

(क) कूड़ी :—जिस प्रकार दाहिने तबले में लकड़ी पर पूड़ी कसी रहती है, उसी प्रकार बायें अथवा डग्गे में कूड़ी के मुंह पर पूड़ी कसी रहती है। कूड़ी मिट्टी के अतिरिक्त तांबे अथवा लकड़ी की भी होती है।

(ख) पूड़ी :—दाहिने के समान डग्गे की पूड़ी में भी चांटी लव और स्याही का समावेश होता है।

(ग) चांटी :—पूड़ी के चारों ओर अन्दर की तरफ लगी हुई पट्टी को चांटी कहते हैं।

(घ) स्याही :—पूड़ी में ऊपर स्थित चन्द्राकार काली वस्तु को स्याही कहते हैं।

(ङ) लव :—चांटी और स्याही के बीच खाली स्थान को लव अथवा मैदान कहते हैं।

(च) गजरा :—दाहिने के समान डग्गे में चमड़े के बने हुये हार में पूड़ी गुथी रहती है जिसे गजरा कहते है। गज़रे पर ऊपर से आघात करने से बायां कसता है और नीचे से आघात करने से ढीला होता है।

(छ) डोरी :—पूड़ी के कसने के लिये कुछ डग्गों में डोरी और अधिकांश में चमड़े की लम्बी पट्टी प्रयोग की जाती है। कुछ डग्गों में डोरी कसने के लिये छल्ले लगे होते हैं।

(ज) गुडरी :—दाहिने के समान बायें की पेंदी में भी चमड़े की माला होती है जिसे गुड़री कहते हैं।

तबले का जन्म

गायन,वादन तथा नृत्य के साथ ताल देने की परम्परा बहुत प्राचीन है। यह अवश्य है कि समयानुसार ताल देने वाले वाद्य का रूप बदलता रहा है। आधुनिक समय में यह कार्य तबला द्वारा होता है। इसके पूर्व मृदंग का प्रयोग होता था।

अधिकांश विद्वानों के मतानुसार तेरहवीं शताब्दी में अलाउद्दीन खिलजी के समय में अमीर खुसरो ने तबले का आविष्कार किया। मृदंग को बीच से दो भागोंमें विभाजित कर उससे तबला बनाया। हाँ, इतना निश्चित है कि तबले को आधुनिक रूप देने के लिये उन्हें मृदंग के दोनों भागों में थोड़ा बहुत परिवर्तन अवश्य करना पड़ा होगा। इस मत के अनुयाई यह प्रमाण देते हैं कि आज भी पंजाब में मृदंग के समान तबले के डग्गे में भी आटा लगाकर उसे प्रयोग में लाते हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि प्राचीनकाल में प्रचलित 'दुर्दर' नामक वाद्य का आधुनिक रूप तबला है। कुछ विद्वानों का यह भी विचार है कि तबले की उत्पत्ति अरब के 'तब्ल' से हुई जिसे नक्कारा कहते हैं।

तबले का आविष्कार किसी भी काल में हुआ हो तथा आविष्कारक कोई भी रहा हो, किन्तु उपलब्ध इतिहास द्वारा इतना तो निश्चित है कि सर्वप्रथम दिल्ली के सिधार खां हमारे सामने एक तबलिये के रूप में आते हैं। उनके द्वारा दिल्ली घराने की तथा अन्य सभी घरानों की नींव पड़ी।

तबला मिलाना

दाहिने तबले को अधिक चढ़ाने-उतारने के लिये गट्टे को और थोड़ा उतारने-चढ़ाने के लिये गजरे को हथौड़ी से आघात करते हैं। तबला चढ़ाने के लिये ऊपर से और उतारने के लिये नीचे से आघात करते हैं। सर्वप्रथम दाहिने तबले को बजाकर सुनते हैं कि उसे चढ़ाने की जरूरत है या उतारने की। इसके बाद यह देखते हैं कि अधिक अन्तर है या सूक्ष्म। इतना समझने के बाद आवश्यकतानुसार उचित स्थान पर हथौड़ी से आघात कर तबला मिलाते हैं। तबला मिलाने की मुख्य दो रीतियाँ हैं, (१) क्रमानुसार गट्टों पर आघात करते हैं, जैसे सर्वप्रथम पहले पर उसके बाद दूसरे, तीसरे, चौथे आदि पर, अथवा (२) एक स्थान पर आघात करने पर उसके सामने के स्थान पर आघात करते हैं। बायें तबले में गट्टा नहीं होता, अतः उसके गजरे पर आघात करते हैं।

तबले को स, म अथवा प से मिलाते हैं। स्वर का चुनाव राग के अनुसार होता है। नृत्य में सारंगी अथवा हारमोनियम पर जो लहरा या नगमा बजाया जाता है, उसके स्वरों के अनुसार जिन रागों में पंचम का प्रयोग होता है उनके साथ तबले को पंचम में मिलावेंगे। जिनमें शुद्ध म तथा प दोनों स्वर वर्ज्य हैं तो दाहिने तबले को षडज में मिलाया जावेगा। म और प के लिये कुछ बन्धन अवश्य है किन्तु स के लिये कोई बन्धन नहीं। प्रत्येक राग के साथ तबले को स में मिलाया जा सकता है। आजकल श्रेष्ठ तबला वादक नृत्य की संगत करने के लिये तबले को तार षडज में ही मिलाते हैं। बड़े मुंह का तबला नीचे के स्वरों में और छोटे मुंह का तबला ऊँचे स्वरों में सरलता से मिल जाता है।

तबला के घराने

हम पीछे बता चुके हैं कि सर्वप्रथम तबले का केवल एक घराना 'दिल्ली घराना' था और इस घराने के पहले तबलिये सिधार खाँ थे। सिधार खाँ और उनके शिष्यों द्वारा दिल्ली घराना का निर्माण हुआ। दिल्ली घराना वादन-शैली दिल्ली बाज कहलाई। कुछ दिनों बाद तबला बजाने की कला दिल्ली से भारत के अन्य भागों में फैली। दिल्ली घराने के तबलिये भारत के दूसरे भागों में गये और वहाँ रहने लगे। वहाँ उन्होंने कुछ शिष्यों को तबला बजाना सिखाया। शिष्यों ने कुछ अपने शिष्य तैयार किये। इस प्रकार तबला बजाने की कला वंश परम्परा से आगे बढ़ती रही। फलस्वरूप थोड़ा बहुत परि-वर्तन होता रहा। इस प्रकार विभिन्न बाज और घरानों का जन्म हुआ।

तबले के मुख्य तीन बाज हैं,—(१) पश्चिमी (२) पूर्वी और (३) पंजाब। पश्चिमी बाज के अन्तर्गत दिल्ली और अजराड़ा, पूर्वी बाज के अंतर्गत लखनऊ, फर्रुखाबाद और बनारस घराने आते हैं। पंजाब बाज स्वतः एक घराना है।

प्रश्न

(१) नृत्य में वाद्य का प्रयोग किस समय होता है और इसका क्या महत्व है।

(२) नृत्यकार को ताली देने के साथ-साथ क्या तबला बजाना भी आवश्यक है ? यदि है तो कारण भी बताइये।

(३) तबला के घरानों का संक्षिप्त वर्णन उनकी विशेषताओं के साथ करिये।

(४) तबला के अंगो का वर्णन कीजिये।

प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद का पाठ्यक्रम

(जुलाई सन् १९६३ से प्रचारित)

कथक नृत्य

प्रथम वर्ष

(क्रियात्मक परीक्षा १०० अंकों की और शास्त्र का एक प्रश्न पत्र ५० अङ्कों का)

क्रियात्मक

१. तीनताल में ४ ततकार, उनके प्रकारों और हस्तकों सहित (ठाह, दून और चौगुन की लयों में), २ सलामी, १० प्रारम्भिक तोड़े, २ सरल गत, २ तिहाइयाँ ।

२. दादरा और कहरवा तालों में २ आधुनिक छोटे नृत्य ।

३. तीनताल, झपताल, दादरा, कहरवा तालों के ठेकों को हाँथ से ताली-खाली देते हुये ठाह और दुगुन में पढ़ने का अभ्यास ।

शास्त्र

१. निम्न पारिभाषिक शब्दों का ज्ञान—ततकार, तोड़ा, सलामी, टुकड़ा, ताल, लय, मात्रा, आवर्त्तन, ठेका, सम, खाली ।

२. जीवनी—बिन्दादीन महाराज ।

३. संगीत में नृत्य का स्थान तथा उससे लाभ ।

द्वितीय वर्ष

(क्रियात्मक १०० अंक, शास्त्र ५० अंक)

क्रियात्मक

१. तीनताल में अन्य ४ कठिन ततकार; अन्य २ सलामी, ५ कठिन तोड़े, १ चक्करदार तोड़ा, २ परण, ४ गत, २ आमद, २ ठाठ, ४ तिहाइयाँ (विभिन्न मात्राओं से) ।

३. झपताल और एकताल, प्रत्येक में ४ ततकार, प्रत्येक में १ सलामी, ५ सरल तोड़े, २ गत ।

शास्त्र

१. परिभाषाएँ तांडव और लास्य, नृत्य, नृत्त, नाट्य, अंग, उपांग प्रत्यंग, ठाठ, हस्तक, पढन्त, आमद, परण, टुकड़ा, गत।

२. जीवनियाँ—अच्छन महाराज, शम्भू महाराज ।

३. भातखण्डे ताललिपि पद्धति का ज्ञान। नृत्य के बोलों को ताल-लिपि में लिखने की क्षमता ।

४. कथक नृत्य का इतिहास ।

तृतीय वर्ष

(क्रियात्मक १०० अंकों का और शास्त्र ५० अंकों का)

क्रियात्मक

१. तीनताल में कुछ अन्य कठिन ततकार, सलामी, ठाठ, आमद, तोड़े, गत। कुछ चक्करदार अच्छे टुकड़े, २ परण, १ चक्करदार परण ।

२. झपताल और एकताल, प्रत्येक में ४ कठिन ततकार, ४ सलामी, २ आमद, ५ विविध प्रकार के तोड़े, २ परण, और २ गत ।

३. तीवरा और आड़ा चारताल में प्रत्येक में ४ ततकार, १ सलामी, ५ तोड़े, २ परण, २ गत ।

शास्त्र

१. निम्न पारिभाषिक शब्दों का ज्ञान हस्तक, गत भाव, अंगहार पिंडी, पल्टा, चक्करदार परण, नमस्कार, मुद्रा—मुष्टि और पताका।

२. लखनऊ और जयपुर घरानों का संक्षिप्त इतिहास ।

३. जीवनी—सुन्दर प्रसाद, कालिका प्रसाद ।

चतुर्थ वर्ष

(क्रियात्मक १०० अंक तथा एक प्रश्न पत्र ५० अंकों का, पिछले वर्षों का पाठ्यक्रम भी सम्मिलित है।)

र्शन करने की क्षमता। इन ताल। म कुछ कवित्तों का ज्ञान। २. तीवरा और आड़ा चारताल में अन्य कुछ कठिन ततकार तथा कुछ तोड़े, परण, सलामी, ठाट आमद, गत। ३. विभिन्न लयकारियों का ज्ञान। तालों के ठेकों को तिगुन और आड़ लय में ताली-खाली देते हुये पढ़ना। नृत्य के बोलों के पढ़ने का भी अच्छा अभ्यास। ४. सूलताल और चारताल में कुछ साधारण ततकारों का ज्ञान। ५. अब तक के तालों में निम्न कथानकों पर नृत्य करने की क्षमता-माखन चोरी, कालिय दहन, चीर हरन। ६. रूपक, घुमाली, सूलताल, चारताल, तालों के ठेके और ततकार को पढ़ने का अभ्यास। बोल पढ़ने की विशेष तैय्यारी। ७. तबला वादन का अल्प अभ्यास।

शास्त्र

१. भातखंडे तथा विष्णु दिगम्बर दोनो ताल लिपि पद्धति का पूर्ण ज्ञान, दोनों की तुलना। २. पारिभाषिक शब्द :—मुद्रा, निकास, स्थान, अदा, घुमरिया, जाति, अंचित कुंचित, रस, भाव, अनुभाव, भग, तैयारी, गति अभिनय, पिन्डी, प्रिमलू, स्तुति, पाद विक्षेप, रेचक। ३. भारत के शास्त्रीय नृत्य :—कथक, कथकलि, मणिपुरी, भरत नाट्यम का परिचयात्मक अध्ययन। इनकी तुलना करना। ४. निम्न विषयों का भी पूर्ण ज्ञान :—संयुक्त और असंयुक्त मुद्राएँ, नृत्य में भाव का महत्व, प्रचलित गतभाव के कथानकों का अध्ययन, नृत्य से लाभ आधुनिक नृत्यों की विशेषताएँ। ५. इस वर्ष तक के समस्त तालों के ठेके तथा ततकार तथा बोलादि को ताल लिपि (विष्णु दिगम्बर और भातखण्डे) दोनों में विभिन्न लयों में लिखने की क्षमता। ६. जीवनी— गोपी कृष्ण, बिरजू महाराज, पं० जयलाल।